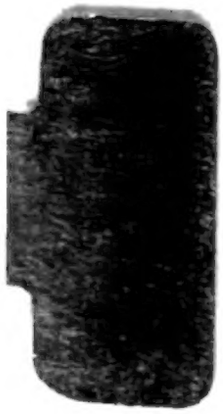
Johannes Brahms

Max Kalbeck

Digitized by Google



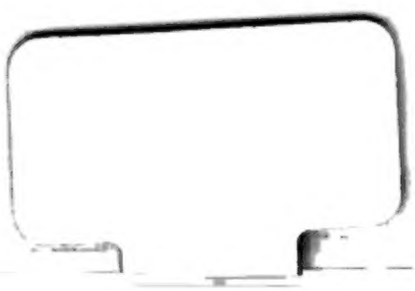
Harvard College Library

FROM THE

PRICE GREENLEAF FUND

Residuary legacy of $711,563 from E. Price Greenleaf, of Boston, nearly one half of the income from which is applied to the expenses of the College Library.

MUSIC LIBRARY



Digitized by Google

MAX KALBECK

Johannes Brahms

ZWEITER BAND

Verlag der Deutschen Brahms-Gesellschaft m. b. H.
BERLIN
1908

Digitized by Google

Verlag der Deutschen Brahms-Gesellschaft m. b. H., Berlin.

Johannes Brahms Briefwechsel

Band I u. II. Johannes Brahms, Briefwechsel mit Heinrich und Elisabet von Herzogenberg. Herausgegeben von Max Kalbeck. Zweite revidierte und ergänzte Auflage. Mit einem neuen Porträt der Frau von Herzogenberg

Jeder Band Mk. 4.50 gebunden, Mk. 3.50 geheftet

Band III. Johannes Brahms, Briefwechsel mit verschiedenen Freunden (Max Bruch, Carl Reinthaler, Ernst Rudorff, Bernhard und Luise Scholz u. a.) Herausgegeben von Wilhelm Altmann

Mk. 4.50 gebunden, Mk. 3.50 geheftet

Band IV. Johannes Brahms, Briefwechsel mit J. O. Grimm Herausgegeben von Richard Barth

Mk. 4.50 gebunden, Mk. 3.50 geheftet

Band V u. VI. Johannes Brahms, Briefwechsel mit Joseph Joachim. Herausgegeben von Andreas Moser

Jeder Band Mk. 5.— gebunden, Mk. 4.— geheftet

Folgende Bände werden enthalten:

Johannes Brahms, Briefwechsel mit Philipp Spitta usw. Herausgegeben von Carl Krebs

Johannes Brahms, Briefwechsel mit seinem Verleger Fritz Simrock und anderen Freunden. Herausgegeben von Leopold Schmidt

etc. etc.

Digitized by Google

Johannes Brahms

Digitized by Google

Max Kalbeck

Johannes Brahms

Deutsche Brahms-Gesellschaft m. b. H.
Berlin

1908

Digitized by Google

Max Kalbeck

Johannes Brahms

II

Erſter Halbband

1862—1868

Zweite revidierte und vermehrte Auflage.

„Du wirſt finden, ich ſei etwas ſchroff, wie ich es ſonſt oft hören muß. Nach und nach kommt's über einen, als ob eine Überzeugung das einzige Poſitive im Leben ſei." (Arnold Böcklin an Paul Heyſe.)

Deutſche Brahms-Geſellſchaft m. b. H.
Berlin

1908

Digitized by Google

~~Mus 682.1.805~~

Mus 1736.200
✓ A

Price Greenleaf Fund
(II)

Druck von C. G. Röder G. m. b. H., Leipzig.

Digitized by Google

Den treuen Brahms-Freunden

Viktor und Olga von Miller zu Aichholz

in herzlicher Verehrung

Digitized by Google

Mus 632.1.805

Digitized by Google

Vorwort.

Vier Jahre sind vergangen, seit ich den ersten Teil meiner Brahms-Biographie veröffentlichte. Damals glaubte ich, den zweiten bald nachfolgen lassen und das Werk mit ihm abschließen zu können. Diese Hoffnung erwies sich in jeder Hinsicht als trügerisch. Erst nach vielfältigen Unterbrechungen konnte ich zu meiner großen Aufgabe zurückkehren.

Der vorliegende Halbband des zweiten Teiles erscheint gleichzeitig mit der zweiten Auflage des jetzt ebenfalls in Halbbände zerlegten ersten Teiles.

Wer einen Blick auf die dort aufgestellte Liste meiner „stillen Mitarbeiter" werfen mag, wird sehen, daß deren Zahl sich beinahe um das Doppelte vermehrt hat. Aus ihren dankenswerten Mitteilungen und anderen Bereicherungen der Brahms-Literatur — die von der „Deutschen Brahms-Gesellschaft" begonnenen Publikationen stehen obenan — strömte dem Biographen eine solche unverhoffte Fülle neuen Materials zu, daß die anfangs projektierten zwei Bände nicht ausreichen werden, um das Wesentliche an rechter Stelle einzuordnen und vor der Vergessenheit zu bewahren.

Was aber ist das Wesentliche? Wenn wir uns daran erinnern, mit welcher Begierde heute nach jedem noch so geringfügigen Detail gegriffen wird, das sich auf das Leben und Schaffen unserer geistigen Heroen bezieht, so wollen wir lieber den Vorwurf der Umständlichkeit als den der Achtlosigkeit ertragen, wo der Genius eines Brahms dabei in Frage kommt.

Mit dem gewaltigen Aufschwunge, den der Kultus der allmählich ins Volk dringenden Brahmsschen Musik gerade in den letzten Jahren genommen hat, steigerte sich naturgemäß auch das Interesse für die Persönlichkeit des Meisters, und diese tritt, je mehr wir von ihr erfahren, immer herrlicher hervor in den hohen Tugenden seines lauteren, untadeligen Mannescharakters. Die Kunst lehrt uns ihren Menschen, der Mensch seine Kunst immer besser verstehen, immer inniger verehren und lieben. Beide sind voneinander nicht zu trennen und verschmelzen zu der edelsten vorbildlichen Gestalt, die eine ewig fortwirkende ethische Macht bedeutet.

Wien, im Oktober 1907.

Max Kalbeck.

Inhaltsverzeichnis.

I. Kapitel. 1862—1863 . . . . . S. 1—50

Wien zu Anfang der Sechzigerjahre. Die Stadt Beethovens und Schuberts. Ihre Vorzüge. Wiener Natur und Kunst. Mozart über Wien. — Theater und Musik. — Brahms und die Wiener Volksmusik. — Im Prater. — Besuch bei Porubszkys. — Neue Bekanntschaften: Frau Schmuttermayer von Asten und ihre Töchter, Marie Wilt, Dr. Josef Gänsbacher, J. P. Gotthard, Julius Epstein. — Politische Lieder (die Männerchöre op. 41). — Brahms als Großdeutscher. — Tafelrunde beim „Vater". — Epstein schildert den Eindruck, den Brahms macht. — Das Camesinasche Haus in der Schulerstraße, eine Stätte der Verkündigung und Erfüllung. — Probe des g-moll-Quartetts bei Epstein. — Josef Hellmesberger, ein Typus des Wiener Künstlers. — Brahms tritt am 16. November 1862 im Quartett Hellmesberger zum ersten Male vor das Wiener Publikum. — Die Philharmonischen Konzerte unter Otto Dessoff. — Gustav Walter. — Festaufführung des „Messias". — L. A. Zellner und seine „Blätter für Musik". — Brahms bei Simon Sechter und Friedrich Hebbel. — Epstein zwingt Brahms, am 29. November ein eigenes Konzert zu geben. Der Pianist läuft dem Komponisten den Rang ab. — Selmar Bagge über das A-dur-Quartett; Zellner über Brahms als Klavierspieler. — Brief an die Eltern nach Hamburg. — Eduard Hanslick und seine Bedeutung; sein zurückhaltendes Urteil. — Brahms gibt am 6. Januar 1863 ein zweites Konzert; Richard Wagner unter den Zuhörern. — Die beiden Serenaden, op. 11 und op. 16, im Gesellschaftskonzert und bei den „Philharmonikern". — Johann Herbeck und sein Verhalten gegen Brahms. — Karl Tausig befreundet sich mit Brahms. Verkehr mit Cornelius. Schopenhauer-Studien. — Brief an Joachim über Richard Wagner. — Wendelin Weißheimer und seine „Erlebnisse". — Die „Variationen über ein Thema von Paganini" op. 36 ein Denkmal der Freundschaft mit Tausig. — Das Vokalquartett „An die Heimat" op. 64, Nr. 1. Brahms, der Sänger des Heimwehs. Sehnsucht nach Hamburg. — Ferdinand Laub und Joachim Raff. — Joachims Verlobung mit Amalie Weiß. — Eindruck der Nachricht auf Brahms. — Luise Dustmann, der Wiener „Fidelio". — Brahms tritt wiederholt vor die Öffentlichkeit und erringt sich in Wien eine geachtete Position. — Julius Stockhausen wird zum Dirigenten des Philharmonischen

Konzertvereins in Hamburg ernannt. — Joachims Entrüstung. — Brahms verläßt Wien am 1. Mai 1863.

II. Kapitel. 1863 . . . . . S. 51—92.

Brahms lernt in Hannover die Braut Joachims kennen. — Probe des f-moll-Quintetts mit Joachim. Die Mängel des Streichquintetts und seiner späteren Fassungen. Zur Geschichte und Kritik des Werkes. — Die Prinzessin Anna von Hessen bedankt sich für die Widmung des Quintetts mit der Handschrift der Mozartschen g-moll-Symphonie. Ihr Brief über Brahms an Hermann Levi. — Brahms feiert seinen 30. Geburtstag im Vaterhause. — Zerwürfnisse in der Familie. Entfremdung der Heimat. — Brahms komponiert in Blankenese den „Rinaldo". Wiener Anregungen und Reminiszenzen. Frau Duſtmann—Armida. Wagnersche Einflüsse. Richtige Auffassung des Goetheschen Textes. Erste Aufführung der Kantate in Wien am 28. Februar 1869. — Brahms wird zum Chormeister der Wiener Singakademie gewählt und nimmt die Wahl an. Briefe an die Vereinsleitung, Gänsbacher und Hanslick. — Brahms und Franz Schubert. Die Früchte seiner Wiener Nachforschungen und Studien. — Klara Schumann in Baden-Baden. — Brahms' erster Besuch in Lichtental. — Baden-Baden als Weltkurort. — Seine politische Bedeutung, seine Gesellschaft. — Pauline Viardot-Garcia, Iwan Turgénjew, Anton Rubinstein, Jakob Rosenhain, Marie v. Mouchanoff-Kalergis, Richard Pohl. — Ludwig Pietsch über das Haus Viardot. — Theater und Konzert. — Baden-Badens Bedeutung für Brahms. — Rückkehr nach Wien.

III. Kapitel 1863—1864 . . . . . S. 93—127

Wien und die Oratorienmusik. — Die „Wiener Singakademie" und ihre Geschichte. Rivalitätsstreit mit dem Wiener „Singverein". — Die Chormeisterstelle ein verlorener Posten. — Kurzer Aufschwung unter dem „Retter" der Singakademie. — Das erste erfolgreiche Konzert unter Brahms. — Die vierstimmigen Volkslieder. — Das zweite (a capella-) Konzert mißlingt. — Hie Herbeck, hie Brahms! — Die Johannes-Passion gegen das Weihnachtsoratorium. Niederlage der Akademie. — Das Chormeister-Konzert vom 17. April 1864. Brahms spielt mit Tausig das f-moll-Quintett als Sonate für zwei Klaviere. — Wohnung im „Deutschen Hause". — Die Brahms-Schülerinnen Ottilie Ebner, Rosa Bernstein und Elisabet v. Stockhausen. — Brahms empfiehlt Herzogenbergs Lieder. — Vierhändiges Arrangement des d-moll-Konzerts. — Gustav Nottebohm als Mensch und Musikgelehrter. — Brahms will mit Joachim konzertieren, um aus seiner permanenten Geldverlegenheit herauszukommen. Urteil über die Wiener Musiker. — Entschluß, die Stellung an der Singakademie niederzulegen, trotz einstimmiger Wiederwahl. — Die Schwestern Vrabély in Preßburg. Ausflug mit Tausig und Cornelius. — Cornelius über Brahms. — Persönliche Bekanntschaft mit Richard Wagner. Der Abend in der Penzinger Villa. Dr. Josef Standhartner. — Wagner und Brahms kommen einander nicht näher. — Wagner kühlt sein Mütchen an dem Penzinger Gaste. — Seine Invektiven

in der Schrift „Über das Dirigieren". — Das Manuskript der nachkomponierten Tannhäuser-Szene. — Briefwechsel zwischen Brahms und Wagner im Jahre 1875. — Ein Tauschgeschäft.

IV. Kapitel 1864 . . . . . S. 128—170

Neuer Liederfrühling. Die Lieder op. 43. „Von ewiger Liebe" und „Die Mainacht". Brahms als Metriker. — Georg Friedrich Daumer und seine „Polydora". — „Die Kränze". — Besuch bei Daumer im Jahre 1872. — „Lieder und Gesänge von August von Platen und G. F. Daumer", zwei Teile einer lyrischen Novelle. — Im Juni fährt Brahms in Familienangelegenheiten nach Hamburg. Trennung der Eltern. Johannes übernimmt die Sorge für den doppelten Haushalt der Familie. — Kurzer Besuch in Göttingen. — Am 30. Juli Brahms wieder in Baden-Baden. — Erneuerung alter Bekanntschaften. Julius Allgeyer und Hermann Levi. — Brahms ermuntert Allgeyer, über Feuerbach zu schreiben. — Das Karlsruher Hoftheater unter Eduard Devrient. — Rätselkanons. Der Kanon „O wie sanft die Quelle sich durch die Wiesen windet!" und seine Auflösung. — Humoristischer Brief von Brahms an Levi. — Die f-moll-Sonate wird in das Klavierquintett umgewandelt. — Redaktion und Herausgabe der vierstimmigen Chorlieder op. 32. — Brahms als Zuhörer auf dem Karlsruher Musikfeste (dritte Tonkünstlerversammlung des „Allgemeinen deutschen Musikvereins"). Brief darüber an Joachim. — Komposition des G-dur-Sextetts op. 36 (Satz 1, 2, 3). Das Werk ein letztes Lebewohl an Agathe S. — Hanslick's Verurteilung des Sextetts. — Reger Verkehr mit der Karlsruher Oper. Neuszenierungen von Mehuls „Uthal" und Mozarts „Don Giovanni". — Schuberts „Fierrabras". — Brahms und die Oper. Jagd nach Textbüchern. — Brahms fährt nach München, um Paul Heyse für ein Libretto zu gewinnen. — Heyses „Ritter Bayard", Zittels „Sulamith", Anna Ettlingers „Melusine"; „Silviana" und „Die Goldgräber", Heinrich Bulthaupts „Demetrius", Emanuel Geibels „Rattenfänger", Iwan Turgénjews „Letzter Zauberer", Allgeyers „Norma", Josef Viktor Widmanns „König Hirsch". Calderon-Gozzis „Lautes Geheimnis" und Gozzis „König Hirsch" bilden sich zu fixen Opernideen bei Brahms aus, die ihm bis 1887 nachgehen. — „Keine Oper und keine Heirat mehr!"

V. Kapitel 1865—1867 . . . . . S. 171—232

Tod der Mutter. — Brahms in Hamburg. Die Theaterszene im Sterbezimmer ein Cosselsches Phantasiestück. — Brahms findet in Lichtental bei Baden-Baden seine jährliche Sommerwohnung und macht die persönliche Bekanntschaft des Malers Anselm Feuerbach. — Henriette Feuerbach und ihr Sohn. — Feuerbachs künstlerisches Credo stimmt haarscharf mit dem Brahmsschen überein. — „Hafis am Brunnen." — Das Freundschaftsquartett Allgeyer-Brahms-Feuerbach-Levi. — Komposition des Es-dur-Trios für Klavier, Violine und Horn op. 40. Das Werk ein dem Andenken der Mutter dargebrachtes musikalisches Totenopfer. — Die 1862 begonnene Violoncellsonate in e-moll op. 38 verliert ihr Adagio und erhält das Fi-

nale. — „Walzer für das Pianoforte zu vier Händen", ein Wiener Faſchingsgeſchenk vom Januar 1865, werden Hanslick zugeeignet. Sein kritiſcher Dank. — Nelly Lumpe. — Klavierauszug von Schuberts Es-dur-Meſſe. — Beſuche von Dietrich und Joachim. — Konzertpläne. — Verlobung des Vaters; liebevoller Gratulationsbrief des Sohnes. — Johann Jakob Brahms und Frau Karoline Schnack. — Novemberkonzert in Karlsruhe. — Erſte Aufführung des Horntrios ebendort. — Konzerte in der Schweiz. — Theodor Kirchner und Friedrich Hegar. — Bekanntſchaft mit Joſef Viktor Widmann in Winterthur. — Widmann ſchildert Brahms' Perſönlichkeit. — Hauptquartier bei Rieter-Biedermann im Schanzengarten. — Winterthur das ſchweizeriſche Leipzig. — Freundſchaftsverhältnis zwiſchen Autor und Verleger. — J. Melchior Rieter-Biedermann. — Brahms in Mannheim und Köln. — Ludwig Biſchoff und das Kölner Publikum. — Weihnachten in Detmold. — Neujahr 1866 in Oldenburg. Muſikaliſche Brahms-Woche. — [Enklave: Konzertreiſen mit Joachim und Stockhauſen in den Jahren 1866—1868. — Hans von Bülow, der dem Mülhauſener Konzert beiwohnt, führt mit Ludwig Abel und Hans Richter das Horntrio in Baſel auf. — Brahms konzertiert (1867) erſt allein in Wien, Graz und Klagenfurt, ſpäter in denſelben Städten und in Budapeſt mit Joachim. — Konzertreiſe (1868) mit Stockhauſen in Hamburg, Dresden, Lübeck, Kopenhagen, Berlin; ein faux pas in Dänemark. — Bernuth übernimmt von Stockhauſen den Hamburger Dirigentenpoſten; Brahms wird zum zweiten Male übergangen.] — Kurzer Aufenthalt in Hamburg (Januar 1866). — Winter in Karlsruhe. Wiederaufnahme des „Deutſchen Requiems". — Verkehr mit Allgeyer, Levi, Franz Hauſer und Dr. Ettlinger im „Naſſauer Hof". — Bekanntſchaft mit Guſtav Wendt. — Brahms als Politiker. Er geht im April nach Winterthur, Anfang Juni nach Zürich. — Das Haus auf dem Zürichberge. — Theodor Billroth. — Tour durchs Berner Oberland. — Verkehr bei Weſendoncks. — Hochſommer in Lichtental. Beendigung und Redaktion des Requiems. — Briefe an Dietrich, Nelly Lumpe, Gänsbacher, Rieter und den Vater. — Ende November Rückkehr nach Wien. — Wohnung im Geroldſchen Hauſe. Verkehr mit Karl Goldmark und Robert Volkmann. — Klavierauszug des Requiems als Weihnachtsgeſchenk für Klara Schumann. — Verſtimmung Levis. — Gebirgsreiſe mit dem Vater und Gänsbacher in Ober-Öſterreich. Beſteigung des Hochſchwab und Schafbergs. Vater und Sohn bei Nawratil am Mondſee. Abſchied in Salzburg. — Brahms wieder in Wien. — Herbeck führt die drei erſten Sätze des Requiems im Geſellſchaftskonzert auf. Der Orgelpunkt bringt das Werk zu Falle.

VI. Kapitel. 1868 . . . . . S. 233—274

„Ein deutſches Requiem." — Seine hohe Bedeutung als Troſtlied der Menſchheit. — Der weltliche, deutſche und antidogmatiſche Charakter des Werkes im Gegenſatze zu dem lateiniſchen Requiem der katholiſchen Kirche. — Idee, Zuſammenhang und Einheit des Textes. Das „Geheimnis" des Korintherbriefes. — Architektonik des planmäßig gegliederten Tongebäudes.

— Die Muſik. — Kritik der Überlieferung. — Das Requiem als Vermächtnis eines Schumannſchen Gedankens. Von Schumanns Projektenbuch iſt der erſte Anſtoß zum Beginn des Werkes ausgegangen; der Tod der Mutter veranlaßte Brahms, es fortzuſetzen und abzuſchließen. — Die Handſchrift. — Das Manuſkriptblatt mit der Dispoſition des Textes. — Ergebniſſe der Unterſuchung. — Chronologie der einzelnen Sätze. — Korreſpondenz mit Karl Reinthaler. Brahms ſpricht ſich über die Tendenz ſeines Werkes aus. Evangelium Johannes 3 V. 16. — Die Aufführung im Bremer Dom am Karfreitage 1868 und ihr Publikum. Nachfeier im Ratskeller. — Wiederholung des Requiems im Konzertſaale. — Brahms reiſt von Hamburg nach Bonn. — Goldenes Jubiläum der Niederrheiniſchen Muſikfeſte. — Letzte Reviſion des Requiems für den Druck. — Kompoſition des Schlußchores zu „Rinaldo“. — Wettbewerb der Verleger Simrock und Rieter. — Stockhauſen und ſeine Schüler am Rhein und in der Schweiz. — Roſa Girzick und das improviſierte Konzert in Bad Neuenahr. — Vater Brahms holt den Sohn von Heidelberg zu einer Schweizerreiſe ab. — Der in Hamburg nachkomponierte fünfte Satz des Requiems wird von Hegar und Brahms in Zürich privatim probiert. — Rendez-vous mit Stockhauſen am Brienzer See. — Erſte Aufführung des vollſtändigen Requiems am 18. Februar 1869 im Leipziger Gewandhauſe unter Reinecke. — P. Kleinerts Aufſatz in der „Neuen evangeliſchen Kirchenzeitung“.

I.

„Es ist wahr: Dies Wien mit seinem Stefansturm, seinen schönen Frauen, seinem öffentlichen Gepränge, und wie es, von der Donau mit unzähligen Bändern umgürtet, sich in die blühende Ebene hinstreckt, die nach und nach zu immer höherem Gebirge aufsteigt, dies Wien mit all seinen Erinnerungen an die größten deutschen Meister muß der Phantasie des Musikers ein fruchtbares Erdreich sein.“ So schreibt Robert Schumann, der einmal nahe daran war, sich dort häuslich niederzulassen, in dem berühmten Aufsatze über Schuberts von ihm ans Licht gezogene C-dur-Symphonie. Und so präsentierte sich auch dem jungen Brahms die Stadt der Verheißung, sein „musikalisches Rom“, nachdem er, vom Norden kommend, in der zweiten Septemberwoche des Jahres 1862 die Donaubrücke zum ersten Male passiert hatte. Wien machte ihm ein gar befreundliches Gesicht, und der romantische Blick auf den majestätischen Strom, die inselreichen, grünbebuschten Auen und die steil abstürzenden Felsen des Kahlengebirges mit den Zinnen Klosterneuburgs im duftigen Hintergrunde erinnerten ihn anheimelnd an Nieder-Elbe und Ober-Rhein. Noch wärmer fühlte sich der Sohn des Volkes von dem fröhlichen Gewimmel des nahen Praters angesprochen, und er betrachtete es für ein glückliches Omen, daß er auf seiner ersten Exkursion, die er vom Hotel „Zum Kronprinzen“, seinem Absteigequartier, aus unternahm, an der Ecke der Jägerzeile und Novaragasse (im zweiten Stock des Hauses Nr. 39) ein passendes Zimmer mit der Aussicht auf den „Stern“ und die Wipfelriesen des Praters erhielt.

In den vierundzwanzig Jahren, die seit Schumanns Wiener Aufenthalt verflossen waren, hatte sich die Stadt äußerlich nicht viel verändert. Das Wien der Sechzigerjahre war, so merklich die heutige weit ausgebreitete Weltstadt von ihm absticht, im großen und ganzen noch das trauliche, auf einen verhältnismäßig

engen Raum zusammengedrängte Wien der Kongreßzeit und stand noch so, wie Mozart, Beethoven und Schubert es verlassen hatten, wenn es auch gerade damals Anstalten traf, sich wieder einmal gründlich zu verjüngen. Schon wurde von einem Alt- und Neu-Wien gesprochen; die ehemaligen Vorstädte sollten nach und nach in städtische Bezirke übergehen. Aber, obwohl der einengende und trennende Gürtel der Basteien und Glacis mit dem Falle der Festungsmauern längst gesprengt, der Stadtgraben längst ausgefüllt worden war, so machte sich die alte strenge Grenzscheide doch auch in der neuen Ordnung noch immer fühlbar, und der Unterschied zwischen der zum ersten Bezirke erhobenen „Inneren Stadt" und den anderen acht Bezirken trat charakteristisch hervor. Wer zu einer der Straßenöffnungen, welche durch die Zerstörung der Festungstore entstanden waren, ins Freie hinausging, konnte beim Überschreiten der erst im Werden begriffenen Ringstraße noch immer glauben, in irgend eine kleine Stadt zu kommen. Jeder der äußeren Bezirke ähnelte einer solchen; jeder für sich und alle miteinander behaupteten der vornehmen Mutterstadt gegenüber als selbständig herangewachsene Kinder ihr eigentümliches Wesen, und ihre bewußte Selbständigkeit drückte sich zum Teil im Namen („Leopoldstadt", „Josefstadt") aus. Die Verschiedenheit der durch das hügelige Terrain und den Lauf der vom Wiener Waldgebirge zufließenden Gewässer bedingten Lage mag bei der Mehrzahl dieser Stadtteile frühzeitig zur Ausprägung ihrer besonderen Physiognomie beigetragen haben, und nur allmählich und in langen Zeitläuften konnten sich deren Merkmale abschleifen und verwischen.

Hier fand ein Kenner und Liebhaber deutschen Kleinbürgertums wie Brahms unerschöpflichen Stoff zu anregenden Beobachtungen. Was an der Elbe und am Rhein weit auseinander lag und nur mit Mühe zu erreichen war, schien ihm hier auf einem welt- und kunstgeschichtlich bedeutenden Erdenfleck zusammengerückt, und jeder Spaziergang, den er unternahm, verlief als bequeme Promenade durch die Jahrhunderte einer mit der Gegenwart verbundenen Vergangenheit. Wien war von jeher eine moderne Stadt, und seine Erweiterungen sind immer Verschönerungen gewesen. Von den genialen Baumeistern Karls VI., den Fischer von Erlach, Lukas von Hildebrand und Dominik Martinelli, deren

Schöpfungen den von Prachtbauten des Hochadels durchſetzten Häuſerreihen der inneren Stadt ihr feſtliches Gepräge geben, läuft eine niemals völlig unterbrochene Wellenlinie der Schönheit bis zum heutigen Tage fort, und die abirrende Mode findet immer wieder auf den von jenen Bahnbrechern vorgezeichneten Weg zurück. Brahms wurde ein ausgeſprochener Verehrer Fiſchers von Erlach. Die Karlskirche und das Hotel Munſch am Mehlmarkt gehörten zu ſeinen beſonderen Lieblingsgebäuden, das „Kaſino“ auch noch deshalb, weil Mozart, der dort Subſkriptionskonzerte (1786) veranſtaltete, in der „Mehlgrube“ ſein c-moll-Konzert geſpielt hat.

Derartige Stätten der Erinnerung aufzuſuchen, Gnadenorte eines geheiligten Andenkens, das die Großmeiſter der Tonkunſt mit ihrem getreuen Jünger verband und eine Art von perſönlicher Beziehung zu ihren Vorfahren herſtellte, ließ ſich der nordiſche Gaſt eifrig angelegen ſein. Ebenſo pietätvoll wie Schumann, der „nach den erſten geräuſchvollen Tagen“ den Währinger Friedhof beſuchte, um an den Gräbern Beethovens und Schuberts, jener beiden Künſtler, die er „am höchſten unter den neueren Muſikern verehrte“, ein „Blumenopfer“ niederzulegen, pilgerte Brahms dort hinaus. Seine Neigungen ſtimmten mit denen Schumanns überein, und die ſchwärmeriſche Vorliebe für Beethoven und Schubert trieb ihn noch weiter in der Gegend umher, die gerade im laubfärbenden Spätſommer ihre beſonderen Reize entfaltete. Nicht nur im Geiſte wollte er auf den Pfaden ſeiner Vorgänger wandeln. Es durchſchauerte ihn das Gefühl ihrer Nähe, wenn er denſelben Erdboden berührte, den ihre Füße geſtreift, wenn er dieſelben Höhen erſtieg, von denen ſie zur Stadt hinuntergeblickt, wenn er vielleicht an demſelben Tiſche ſaß, auf den ſie ihr Haupt geſtützt hatten. Das perſönliche Andenken an die Unſterblichen war damals friſcher als heut. Noch lebten viele, die ſich rühmen konnten, ſie mit eigenen Augen geſehen zu haben. Die Beethoven-Häuſer in Döbling und Heiligenſtadt, wo der Schöpfer der „Eroica“ und „Paſtorale“ manchen arbeitsfrohen Sommer verbrachte, die Gartenwirtſchaften, in denen er oder Schubert einzukehren pflegte, ſind heute ebenſo bekannt, wie die Favoritwege der beiden Tondichter, auf denen ſie, des Gottes voll, durch das blühende Gelände dem

nahen Gebirge zuſchritten. Wer ihnen in ihre weltabgeſchiedene Einſamkeit nachfolgte, mußte die „Linie“ paſſieren.

Vor der Linie, wie der nach der letzten Türkenbelagerung von 1683 aufgeworfene äußere Feſtungswall genannt wurde, welcher die ſtädtiſchen Bezirke von den ſiebenunddreißig Vororten Wiens in ſcharfen Zacken abgrenzte, entwickelte ſich damals ein eigentümliches, freies und ungebundenes Leben. Dort endete das ſtädtiſche und begann das ländliche Wien; die letzten Spuren des einen begegneten ſich mit den erſten des andern, und ſie trafen in jenen zahlreichen Vergnügungslokalen überein, die den Wiener an Sonn- und Feiertagen aus dem Häuschen lockten, falls er es nicht vorzog, mit Kind und Kegel das fröhliche Getümmel des Praters, des Hauptſammelplatzes aller Volksbeluſtigungen, zu vermehren. So lagen die vornehme Reſidenz, die bürgerliche Kleinſtadt und das urwüchſige Dorf, welche mit der Zeit in der Millionenſtadt aufgehen ſollten, noch gegliedert beiſammen, ein dreifacher Ring menſchlichen Behagens und zugleich eine ſtufenweis abgeteilte Staffel des ſich mit den Kulturfortſchritten ſteigernden Genuſſes. Mühelos und nach Belieben konnte, wer da wollte, jeden Tag die Zuſtände des gemeinen Lebens wechſeln und vertauſchen, bald mit dem Bauern ſich als Naturkind fühlen, bald mit dem „Hausherrn vom Grund“ am Pfahlbürgertum kleben, bald mit dem Elegant über das Parkett gleiten, und in jedem Falle gewiß ſein, ſich in menſchenwürdiger Geſellſchaft zu bewegen. Denn in dieſer einzigen Stadt, die ein Univerſum im kleinen bedeutet, hat noch keiner den natürlichen Boden unter den Füßen verloren. Ihre Einwohner ſind und bleiben, mögen ſie was immer ſein und vorſtellen, vor allem — Menſchen. Die „Rückkehr zur Natur“ braucht ihnen nicht erſt gepredigt zu werden, da ſie ſich von der Natur nie allzuweit entfernt haben. Das faſhionable Wien bringt den Sommer in den Tauſenden von gartenumgebenen Landhäuſern zu, die meilenweit nach Süden und Weſten, bis zum Semmering und nach St. Pölten hin, auf dem Wieſen- und Waldboden zerſtreut liegen. Die ſanft gerundeten grünen Kuppen des Wienerwaldes aber, welche auf die mit ihren Kirchen und Paläſten in der welligen Fläche prangende Stadt herniederſchauen, verheißen auch dem Ärmſten den friſchen Kranz des Lebens. Freie

Bergeslüfte umſpielen ſein Haupt, und der heitere Glanz des deutſchen Südens lacht ihm in das allzeit fröhliche Herz. Dieſelbe Sonne, welche die Traube an den Abhängen des Gebirges reif kocht, daß ſie einen würzigen, ſchmackhaften Wein gibt, der das Blut warm und leichtflüſſig erhält, hat auch die Sprache des Süddeutſchen vor dem Erſtarren und Verblaſſen bewahrt, und die ſympathiſchen Laute des „Weaneriſchen“ erſcheinen in ihren Vokalen gleichſam gerötet und gebräunt.

Da die gute Mutter ihre köſtlichſten Gaben den bevorzugten Kindern auf dem Präſentierteller darreichte, ſo wäre jeder ein ausgemachter Narr, wenn er ſein Teil nicht dankbar annähme und mit Appetit verzehrte. Dem Hange zum Wohlleben, der dem Wiener eigen iſt, geht der Sinn für das Schöne zur Seite, und dieſes erſcheint ihm am vertrauteſten in der Geſtalt des Anmutigen und Gefälligen. „Ich verſichere Sie,“ ſchreibt der junge Mozart an ſeinen Vater, „daß hier ein herrlicher Ort iſt und für mein Metier der beſte Ort von der Welt,“ und ein andermal: „Was mich am meiſten gefreut und verwundert hat, war das erſtaunliche Silentium und mitten im Spiel das Bravoſchreien.“ Es gibt kaum ein empfänglicheres und dankbareres Konzert- und Theaterpublikum als das wieneriſche. Allerdings übertrifft denn auch, was ihm von Genüſſen der Kunſt dargeboten wird, in der Regel alles an anderen Orten hierin Geleiſtete. Die beiden Hoftheater, die Oper am Kärntnertor und das kleine Schauſpielhaus auf dem Michaelerplatze leuchten den übrigen Muſentempeln, die ihre Bühnen in der Vorſtadt aufgeſchlagen haben, mit glorreichem Beiſpiele voran. Auch das Volksſtück und die Lokalpoſſe, bis hinunter zu den niedrigſten Erſcheinungen des Brettels, verleugnen nicht den kultivierten geſunden Boden, der ſie mit den vornehmen Kunſtinſtituten verbindet; ſie heben das Gemeine durch den Witz, das Temperament und die Anmut ihrer Darſteller in eine reinere Sphäre. Wiener Kunſt iſt von altem Adel, und wie jeder Wiener von ſeinesgleichen als „Herr von“ . . . angeredet wird, als ob für ihn ſchon mit der Geburt eine das Standesniveau erhöhende perſönliche Auszeichnung verbunden wäre, ſo vergißt auch die Wiener Muſe in ihrer ſaloppſten Tracht nicht den verpflichtenden Vorzug ihrer Abkunft. Ihr Weſen kennzeichnet ſich dadurch als echt und

wahr, daß es, der natürlichen Entwickelung folgend, vom Sinnlichen ausgeht, zum Geiſtigen fortſchreitet und ins Überſinnliche transſzendiert. Raimunds unſchuldig-tiefſinnige Zaubermärchen und Neſtroys freche Poſſen zeigen dieſen Prozeß ſo gut wie Grillparzers allzu menſchliche Tragödien und Bauernfelds fein pointierte Luſtſpiele, und deren Darſteller konnten ihren Dichtern nur dann den niemals verſagenden Zauber abgewinnen, wenn ſie ſo unbekümmert und reſolut wie dieſe ihre ernſten und heiteren Aufgaben anfaßten. Neſtroy war am 25. Mai 1862 geſtorben, aber der Geiſt des genialen Zynikers lebte fort. Im Karltheater wurden romantiſch-komiſche Lebensbilder, Poſſen und Vaudevilles à la Raimund und Neſtroy kultiviert. Das Theater an der Wien machte ihm mit Zauberkomödien (Haffners „Sternenjungfrau") und großen Poſſen unter der Ägide der Gallmeyer Konkurrenz. Im Kaitheater (Karl Treumann) florierte die Operette, im Thaliatheater das Spektakelſtück, und im Joſefſtädter Theater, wo Fürſt ſeine anzüglichen Couplets vortrug, das Räuberſtück. Die drei erſtgenannten Bühnen hatten während der Saiſon 1862/63 italieniſche Operngeſellſchaften zu Gaſte geladen; im Kaitheater ſang die Artôt, im Theater an der Wien die Tietjens, im Karltheater Adelina Patti mit Zelia Trebelli um die Wette. Hofoper und Burgtheater erlebten wieder eine ihrer vielen Blüteperioden, die dem laudator temporis acti, als welcher ſich der „raunzende" Wiener mitunter gefällt, regelmäßig zur unwiderbringlich verlorenen, vielbetrauerten guten alten Zeit zuſammenfließen. Im Burgtheater regierte noch der große Dramaturg Heinrich Laube, der ſein weiches ſchleſiſches Herz wie eine Edelkaſtanie mit ſpitzen Stacheln bewehrt hielt, und deſſen barſche und kurz angebundene Bärbeißigkeit den Wienern einen grund-, aber nicht nutzloſen, gewaltigen Schrecken einjagte. Alle Rollenfächer waren vorzüglich mit erſten Künſtlern beſetzt. Shakeſpeares Tragödien ſtanden im Vordergrunde des Intereſſes, Hebbels „Nibelungen" wurden zur Aufführung vorbereitet, und die junge Wolter hatte gerade als Hermione im „Wintermärchen" Aufſehen erregt. Neben ihr agierten die Rettich, Haizinger, Peche, Kronau, Bognar, Hebbel, Gabillon und Baudius, die im Verein mit den Sonnenthal, Anſchütz, Fichtner, La Roche, Förſter, Wagner, Bau-

meiſter, Lewinsky, Gabillon, Schöne, Beckmann und Meixner ein Muſterenſemble bildeten. Die Oper — das neue Haus war eben erſt im Entſtehen begriffen[1]) — verſammelte unter dem Intendanten Salvi und den Hofkapellmeiſtern Eſſer und Deſſoff ein erleſenes Perſonal in den Sängerinnen Duſtmann, Wildauer, Krauß, Liebhart, Bettelheim und den Sängern Ander, Walter, Bignio, Mayerhofer, Beck, Draxler und Schmidt.

Welcher verwirrende Überfluß von neuen Genüſſen und Eindrücken ſtürmte auf den Zugereiſten ein! Brahms machte mit der theaterluſtigen Jugend gemeinſame Sache und erklomm nach mühſam erkämpftem Einlaß im Theater den Olymp der vierten Galerie, ſobald der Zettel etwas Beſonderes verſprach! Von der Wiener Kunſtmuſik war außer den in unvergleichlicher Vollendung ausgeführten Vokalmeſſen, welche an jedem Sonntagvormittag in der Hofkapelle geſungen wurden, noch nichts zu hören, da die Konzertſaiſon erſt im November begann. Dafür entſchädigte ihn die eigentliche Wiener Muſik, welche nicht in der inneren Stadt, ſondern vor der Linie mit dem jungen Wein verzapft wurde, und ihre bodenſtändigen, originellen und charakteriſtiſchen Weiſen feſſelten ihn womöglich noch ſtärker, als alles, was ihm ſpäter vorgeſungen, gegeigt, geſpielt und geblaſen werden ſollte. Wo immer in den weingeſegneten Vororten, in Nußdorf und Grinzing, Sievering und Neuſtift, Dornbach und Hernals, die zwiſchen den Rebenhügeln gelegenen Buſchenſchenken ihren mit Fichtenreiſern geſchmückten Arm nach dem vorübergehenden Spaziergänger ausſtreckten, um ihn zur Einkehr heranzuwinken, traf er ein lauſchiges Verſteck mit vergnügten Menſchen, die auf rohgezimmerten Bänken an ebenſolchen Tiſchen ſaßen, gemütlich ihr Viertel „Heurigen“ tranken, ſchier andächtig den Volksſängern und -muſikanten lauſchten und, wenn der herbſüße Wein die Zungen gelöſt hatte, ſich wohl auch aktiv mit Singen und Jauchzen an der Muſik beteiligten. Die fliegenden Kapellen, welche von Schenke zu Schenke ziehen, bis in jeder der letzte Tropfen ausgetrunken iſt, beſtehen gewöhnlich aus drei bis ſechs Mann. Erſte Violine und das „pickſüße Hölzel“, die Klarinette, wechſeln in der

[1]) Die feierliche Grundſteinlegung fand am 20. Mai 1863 ſtatt.

Melodie ab, zweite Violine, Zither, Gitarre, Harfe oder Harmonika ſorgen für die Begleitung. Ihr Programm ſind die neueſten „Gſangeln“ und „Gſtanzeln“ und Tänze, aber auch ältere ſentimentale Lieder, Wiener Walzer und Steyriſche Ländler, mit denen ſie freigebigen Liebhabern nach Verlangen aufwarten. Nur ausnahmsweiſe einmal verläuft ſich ein gelernter Profeſſioniſt in ein ſolches Orcheſter, um ſeine verkrachte Exiſtenz wieder zurechtzuleimen; in der Regel werden die Koſten der Unterhaltung von Leuten beſtritten, die niemals geordneten Muſikunterricht genoſſen haben. Und doch ſind Meiſter ihrer Kunſt dabei und Erfinder, die manchen profeſſionellen Komponiſten ausſtechen, wenn ſie von ihrer eigenen Poeſie und Muſik etwas zum Beſten geben. Faſt alle aber haben ſoviel Sinn für Rhythmus und Harmonie im Leibe, daß ſie weder aus dem Takte kommen, noch unrein ſpielen oder falſche Bäſſe nehmen. Hier ſtrömen die Quellen, aus denen die Lanner und Strauß geſchöpft, hier empfing auch Franz Schubert, der genialſte und vielſeitigſte Repräſentant der Wiener Tonmuſe, der die Quinteſſenz des Wieneriſch-Muſikaliſchen abgezogen und in kriſtallklare Kunſtformen gegoſſen hat, viele ſeiner fruchtbarſten Inſpirationen. Nicht überſehen werden darf, daß gleich der Wiener Raſſe auch die Wiener Muſik ein Miſchprodukt iſt. Die fremden Nationen, welche an den Grenzen der Oſtmark Jahrhunderte hindurch unter Krieg und Frieden mit den Deutſchen in innigem Wechſelverkehr ſtanden, führten ihnen muſikaliſche Elemente zu, die ſich vortrefflich amalgamieren ließen. So berührten ſich der Melodienreichtum des feurigen Italieners und die Modulationsfähigkeit des weichen Slaven mit dem rhythmiſchen Gefühl des ſelbſtbewußten Magyaren, um vom Formenſinn des bildſamen Deutſchen zu einer unauflöslichen idealen Einheit verſchmolzen zu werden. Die Werke Haydns, Mozarts und Beethovens, die, obwohl ſie alle drei keine geborenen Wiener waren, doch ihre beſten Anregungen von Wien erhielten, zeugen davon.

Brahms, der allezeit ein eifriger, faſt leidenſchaftlicher Anhänger der Wiener Volksmuſik blieb, war erſtaunt über die ganz unglaubliche Fülle von Talent, die er von den unterſten Schichten der Bevölkerung an bis hinauf zu den höheren Geſellſchaftskreiſen verbreitet fand, und er begriff die oft beklagte, auch ihm in der Folge ſchmerzlich

nahegehende Tatsache, samt ihren Ursachen und Wirkungen, daß ein so verschwenderisch begabtes Volk seine ihm innewohnende ursprüngliche Produktivität aller von außen hergeleiteten fremden Bildung vorzieht. Der Durchschnittswiener, dem das Wirts- und Kaffeehaus den politischen und geselligen Verkehr, der Journalismus die Literatur, der Volkssänger den Künstler ersetzt, hat kein besonders lebhaftes Bedürfnis nach höheren geistigen Genüssen, die mühsam erworben, teuer erkauft und gründlich verarbeitet werden müssen, wenn sie ihren Zweck erreichen sollen.

„Weithin Musik, wie wenn im Baum
Der Vögel Chor erwachte,
Man spricht nicht, denkt wohl etwa kaum
Und fühlt das Halbgedachte."

Ob dies ein Segen für das Volk ist, wollen wir nicht untersuchen, daß es aber einen Gewinn für den fremden produzierenden Künstler bedeutet, hat noch jeder von ihnen an sich erfahren, der Charakter genug besaß, um seine Persönlichkeit im „Capua der Geister" siegreich zu behaupten. Grillparzers „Abschied von Wien" richtet seinen Mahn- und Warnruf an Schwächere als an einen Brahms. Wohl schlugen die Sirenenklänge der Kaiserstadt berückend an sein Ohr, aber sie betörten und verführten ihn nicht. Er war von Hause aus so stark in sich gefestigt und durch seine frühen leidvollen Erfahrungen so abgehärtet, daß er den auf ihn eindringenden Lockrufen das süßeste Echo in seiner Brust erwecken und mit ihnen spielen konnte, ohne ihrem Zauber zu erliegen. Mochte er zuweilen noch so tief in den Strudel des großstädtischen Lebens hinabtauchen, als der tüchtige, wohlgeübte Schwimmer, der er war, fand er bald immer wieder Oberwasser und lachte der glücklich entronnenen Gefahren am gesicherten Ufer.[1])

[1]) Später, in den siebziger Jahren einmal, frischte Brahms in eigener Weise die Erinnerung an Hamburger Jugenderlebnisse auf, indem er in einem Wiener „Beisel", wo er mit mehreren Freunden seinen Tisch hatte, zum Tanze aufspielte. Als er gewohnheitsgemäß eines Abends hinkam, fand er den Saal ausgeräumt und zu einem Balle hergerichtet. Eine der „feschesten" Wiener Lokalsängerinnen gab dort ihre Gesellschaft. Brahms wollte wieder weggehen, aber der Wirt lief ihm nach und sagte, das Fräulein habe eigens angeordnet, daß sein Tisch respektiert werde; es sei daher für ihn und die anderen Herren am alten Platze aufgedeckt. Da das Mißgeschick wollte, daß

Vom Prater waren die Exkurſionen des neuen Ankömmlings ausgegangen, und in den Prater liefen ſie immer wieder zurück Mit der Zeit wurde ihm die von Kaiſer Joſef ſeinen lieben Wienern eröffnete Erholungsſtätte ein unentbehrliches Bedürfnis, und beſonders in den letzten Jahren ſeines Lebens hielt ſich Brahms ganze Tage lang, vom anbrechenden Morgen bis zum ſinkenden Abend, dort auf, verſchob wohl auch dem Prater zuliebe ſeine Sommerreiſen und nahm immer ſchweren Herzens Abſchied von dem Jagdrevier ſeiner guten Laune. Er frühſtückte in der „Krieau", aß beim „Braunen Hirſchen", im „Schweizerhauſe" oder beim „Eisvogel" zu Mittag, trank ſeinen Kaffee im Garten, wo das Damenorcheſter aufſpielte, und ſaß bis ſpät in die Nacht in der „Csárda" bei den Zigeunern. Sämtliche Wirte, Schaubudenbeſitzer, Gaukler, Karuſſelltreiber, Akrobaten, Hutſchenſchleuderer, Marktſchreier, Salamimänner, Weckenweiber, Händler und Hauſierer kannten ihn. Beſonders waren die Kinder hinter ihm her, für die er die Taſchen voll Kreuzer und Süßigkeiten hatte. Nie war er mitteilſamer, liebenswürdiger und umgänglicher als bei ſolchen Gelegenheiten. Durchreiſenden Bekannten einen Begriff von der Wiener Gemütlichkeit zu geben und ſich dabei an dem aufrichtigen oder geheuchelten Erſtaunen des deutſchen Fremdlings zu weiden, der ihm beſchämt und neidiſch zugeſtehen mußte, daß die Wiener Leute das „ſcharmanteſte Volk" ſeien und Wien die ſchönſte Stadt der Welt — erfüllte ihn mit lebhafter Genugtuung. (Was ihn freilich durchaus nicht hinderte, die Wiener ſelbſt fürchterlich abzukanzeln und ihnen deutſche Muſterſtädte als unerreichbares gutes Beiſpiel vor Augen zu rücken!) Im Prater ging dem Sänger des deutſchen Volksliedes das Herz auf, floſſen ihm die Lippen vom Lobe Wiens über. „Hier iſt des Volkes wahrer Himmel, hier bin ich Menſch, hier darf ich's ſein!" konnte er mit Fauſt ausrufen. Wenn er aus den einſamen Partien des wilden Praters von produktiven Morgenſpaziergängen, beladen mit

---

der Klavierſpieler in letzter Stunde erkrankte, ein Erſatzmann aber nicht aufzutreiben war, ſo bedankte ſich Brahms für die ihm widerfahrene Rückſicht, indem er ſich an den Flügel ſetzte und ſo viele Walzer, Polkas, Quadrillen und Galopps zum beſten gab, wie von ihm verlangt wurden.

seiner „Tracht unsterblicher Gedanken", in den Wurstlprater zurückkehrte, wurde er mit den Fröhlichen erst recht froh und überbot die Ausgelassensten an Ausgelassenheit. Man denke sich den Autor des Deutschen Requiems und des Parzengesanges bei den Klängen einer Trompetenleier den riesigen Chinesen des Calasatischen Karussells umkreisen, oder stelle sich ihn vor, wie er der Primgeigerin des Damenorchesters für einen seiner „Ungrischen" dankt, unter Hutschwenken die Rutschbahn hinunterfährt, der ihm nachlaufenden Kinderschar „Zuckerln" zuwirft und, auf jedem Knie ein Buberl und Maderl, dem glorreichen Kampf zwischen Hanswurst und Teufel beiwohnt! Aber man vergesse dabei nicht, daß Brahms auch der Verfasser der flotten Wiener Walzer, der „Liebes"- und „Zigeunerlieder" und des wienerischen G-dur-Quintetts ist, das mit dem C-dur-Quintett Schuberts auf das glücklichste rivalisiert! . . .

Nachdem Brahms die ersten Tage seines Wiener Aufenthaltes dazu benutzt hatte, sich in Stadt und Land gehörig umzutun, ging er daran, die wenigen Bekannten, von denen er in Wien wußte, aufzusuchen. Natürlich erweiterte sich der Kreis seiner Bekanntschaften sehr schnell, da jeder, den er kennen lernte, der Mittelpunkt eines neuen Kreises war, so daß bei der entgegenkommenden Wiener Gastlichkeit seine Verbindungen sich bald ins Unabsehbare verzweigten. Einer der ersten Besuche galt seiner Freundin Bertha, die ihm 1859 als Schülerin Graedeners und Mitglied seines Hamburger Frauenchors nahe getreten war. Er überraschte sie, von der er seit ihrem Abschied von Hamburg nichts gehört hatte, bei einer angenehmen Arbeit. Sie schrieb gerade die Adressen für die Versendung zu ihrer Verlobungsanzeige und mußte sich den Scherz, er habe doch gebeten, sie möge auf ihn warten, da er ganz gewiß kommen werde, gefallen lassen. Von Vater Porubszky herzlich bewillkommnet, befreundete sich Brahms auch mit Fräulein Berthas Bräutigam, Herrn Arthur Faber, und an manchem Abend erscholl das musikalische Pfarrhaus in der Dorotheergasse noch anhaltender als sonst von Gesang und Spiel. Zu seiner Freude erfuhr Brahms, daß Karl Graedener, der durch die Vermittlung des frei- und kunstsinnigen Pastors die Organistenstelle an der evangelischen Kirche in Wien erhalten hatte, sich auch in seine Professur am Konservatorium der Gesellschaft

der Musikfreunde einzuleben beginne, und überzeugte sich schon am nächsten Tage von dem zunehmenden Wohlstande seines alten Freundes und Landsmannes.[1]) Bei ihm traf er am 15. September mit Julie von Asten zusammen, an deren Mutter er von Klara Schumann empfohlen worden war.

Frau Schmuttermayer v. Asten bewohnte mit ihren drei talentvollen Töchtern Marie, Julie und Anna ein geräumiges Quartier im „Gundelhof" auf der Brandstätte, einem historisch merkwürdigen uralten Wiener Hause. Klara Schumann kehrte dort ein, so oft sie in Wien konzertierte, und Julie wurde bei dieser Gelegenheit ihre Schülerin. Nun nahm sich Brahms der jungen Dame und ihrer weiteren musikalischen Ausbildung an, kam mehrere Male in der Woche zum Musizieren und schwelgte dabei in dem „schönen" Wiener Kaffee, den Frau v. Asten besonders fein zu bereiten wußte. Auf eine Äußerung von Brahms hin, daß er in Wien doch seinen Hamburger Frauenchor vermisse, veranlaßten Julie und ihre Schwester Anna,[2]) mehrere Damen vom Singverein zu regelmäßigen Chorübungen unter Brahms' Leitung im Gundelhof zusammmenzukommen. Es war eine Eliteschar von musikalischer Intelligenz und klangvollen Stimmen — lauter Solostimmen, die sich zum Teil auch als solche in Konzerten hören ließen. Karoline Bettelheim, Ottilie Hauer, Marie Geisler und Frau Anna Franz, geborene Wittgenstein, gehörten dazu. Von ihnen spannen sich Fäden zu neuen Beziehungen hinüber. Mit Frau Franz und deren ausgebreiteter Verwandtschaft, wie mit Ottilie Hauer, der Tochter des Fabriksarztes in Od bei Gutenstein (später Frau Dr. Ebner), mit Marie Geisler, die Brahms' Schülerin wurde, ehe sie sich mit dem Kulturhistoriker und Philosophen Professor Dr. Karl Grün verheiratete, auch mit Karoline Bettelheim, der Schülerin Karl Goldmarks und nachmals berühmten dramatischen Sängerin, blieb Brahms fortan

---

[1]) Der knorrige, wenig umgängliche Mann glaubte trotzdem nicht nach Wien zu passen und ging schon 1865 wieder nach Hamburg zurück.

[2]) Frau Anna Schultzen-Asten, Schülerin der Viardot, folgte 1874 ihrer Schwester Julie, die ihr Ende der Sechzigerjahre nach Berlin vorangegangen war, als Gesangslehrerin an der Hochschule dorthin nach.

durch dauernde Freundschaft verbunden. Von Julie v. Asten wurde ihm endlich auch jene Künstlerin zugeführt, die berufen war, seine Lieder dem Wiener Publikum ins Herz zu singen: Frau Marie Wilt, eine in jeder Hinsicht außerordentliche Erscheinung. Ihr umfangreicher, mächtiger Sopran stellte alles in Schatten, was sich neben ihm hören ließ, und wirkte überwältigend wie eine elementare Kraft. Die zügellose, urmusikalische Natur der Wilt gebändigt und veredelt zu haben, war das Verdienst ihres treuen Beraters und Lehrers Dr. Josef Gänsbacher. Ein vielseitig gebildeter und tätiger Mann, absolvierter Jurist und Advokaturskonzipist, trat er als Musiker von Passion und Beruf in die Fußstapfen seines berühmten Vaters, des tirolischen Freiheitskämpfers von 1813 und Domkapellmeisters bei Sankt Stephan (1823 bis 1844) und kam als Sänger, Violoncellist, Klavierspieler, Liederkomponist und Musikpädagoge zu allgemeinem Ansehen. In ihm, dem enthusiasmierten Bewunderer seiner Kunst, lernte Brahms das Prachtexemplar eines besonderen Menschenschlages kennen und lieben, den Abkommen südtirolischer Latinogermanen, dessen ausdrucksvoller, edel profilierter Charakterkopf das Modell zu einem Walther von der Vogelweide abgeben konnte.[1]) Gänsbacher, der später Professor am Wiener Konservatorium wurde, war schon damals eine in der musikalischen Welt Wiens beliebte und geachtete Persönlichkeit und sollte im Laufe des folgenden Jahres Veranlassung finden, Brahms in ungeahnter Weise zu fördern.

Einen nicht minder warmen Verehrer hatte sich Brahms bereits von Düsseldorf und Hamburg her erworben in der Person J. P. Gotthards. Dieser, ein Schüler Simon Sechters, der als

---

[1]) Im Sommer 1866 schreibt Brahms aus Baden-Baden an eine Schülerin Gänsbachers, Fräulein Nelly Lumpe, spätere Frau Professor Chrobak: „Es lebt sich auch so schön in Ihrer Kaiserstadt, die Menschen sind schöner als anderswo, wobei ich denn, da ich Ihnen schreibe, alle Ursache habe, an Ihren verehrten Lehrer zu denken. Übrigens teile ich Ihnen mit, daß ich diesem, Ihrem beneideten Lehrer, einigermaßen ähnlicher werde. Es gibt aber soviel schöne Dinge, in denen ich ihm zu folgen bestrebt sein dürfte, daß es wohl ein Rätsel ist, worin es mir denn mit einigem Erfolg gelingt!“ Die Lösung des Rätsels ist: Brahms hatte sich zum erstenmal einen Ferienbart wachsen lassen.

Violin- und Violaſpieler vielfach in Privatkonzerten und Quartetten mitwirkte, war 1858 in Guſtav Lewys Muſikalienhandlung als Geſchäftsführer eingetreten und hatte dort die beſte Gelegenheit gehabt, die erſten Werke des von Schumann angekündigten neuen Meſſias zu ſtudieren. Er teilte ſie einem Zirkel gleichgeſinnter Freunde mit, dem außer Gänsbacher die Muſiker Sigmund Bachrich, J. N. Dunkl, Karl Goldmark, Louis Lackenbacher, Adolf Müller junior, Karl Nawratil, Guſtav Nottebohm und Julius Epſtein angehörten. 1861 war Gotthard zu Spina übergegangen, und auf ſein Betreiben hatte ſich eine Geſellſchaft von jungen Leuten, die im Gaſthaus zum „Lothringer" am Kohlmarkte zuſammenkamen, als „Wiener kaufmänniſcher Geſangverein" konſtituiert, der 1862 ein Konzert zum Beſten des Schubert-Denkmals gab und für den Auguſt desſelben Jahres ein Muſikfeſt unter Gotthards Leitung[1]) plante. Das Programm ſollte einige Novitäten bringen, und der Dirigent wandte ſich brieflich an Brahms in Hamburg mit der Bitte um einen Chor. Brahms antwortete, daß er noch nicht daran gedacht habe, Lieder für Männerchor „zuſammenzuſuchen", daß alſo auch das Chorlied „Geleit", von welchem Gotthard erfahren hatte, bis zum Auguſt ſchwerlich gedruckt werden würde, ſchickte ihm aber auf wiederholtes Drängen das Verlangte. Sein undatierter, im Frühſommer 1862 in Hamburg geſchriebener Brief verdient deshalb beſondere Beachtung, weil er beweiſt, daß von den fünf Liedern für vierſtimmigen Männerchor, die erſt 1867 als op. 41 bei Rieter-Biedermann erſchienen, das dritte, eben jenes „Geleit", im Sommer 1862 ſchon komponiert war. Auch die übrigen vier mögen um dieſelbe Zeit (1861—62) in Hamburg entſtanden ſein. Alle fünf, bis auf das altdeutſche „Ich ſchwing' mein Horn ins Jammertal", das, zuerſt vierſtimmig für den Chor der Hamburger Frauen geſchrieben, nach op. 41 noch einmal in op. 43 als Lied für eine Singſtimme erſcheint, ſind auf Texte von patriotiſchen Soldatenliedern geſetzt, die aus Karl Lemckes „Liedern und Gedichten"

[1]) Derſelbe „Kaufmänniſche Geſangverein" war es auch, der am 22. Mai 1863 Richard Wagner zu deſſen fünfzigſtem Geburtstage in ſeiner Penzinger Villa einen Fackelzug brachte.

herrühren. Brahms brauchte die in ihrer musikalischen Behandlung nahe mit einander verwandten Kompositionen nur aus seinen Papieren „zusammenzusuchen", um sie dem Verleger als gangbares Heft zu überreichen. Sein Mangel an Geschäftssinn erklärt es, daß er dies erst nach den Kriegen mit Dänemark und Österreich getan hat. 1861 waren Lemckes Gedichte bei Hofmann & Campe in Hamburg als das Neueste vom Jahre erschienen. In den singbaren, frischen Weisen, die Brahms zu den Soldatenliedern erfand, hätten sie als Ausdruck der Zeitstimmung schnell ihr Glück gemacht. Damals sang man begeistert: „Schwarz-Rot-Gold ist das Panier!" und träumte von der Einigung aller deutschen Stämme unter Österreichs Führung, dem alten Ideale der Burschenschaft. Der Bruderkrieg zwischen Preußen und Österreich schlug dem Volke so tiefe und schmerzliche Wunden, daß auch nach der Schlacht bei Königgrätz und der Gründung des Norddeutschen Bundes in Deutschland noch viele mit der neuen, in ihren Zielen schwer erkennbaren Umgestaltung der politischen Verhältnisse keineswegs einverstanden waren. In seiner Vaterstadt bekam Brahms die anzüglichsten nnd beleidigendsten Satiren auf König Wilhelm und dessen Ratgeber Bismarck zu hören — wurden doch beide sogar auf der Bühne des Hamburger Theaters als „Aujust Lehmann" und „Fritze Fischmarkt" dem allgemeinen Gelächter preisgegeben! — und daß Brahms noch 1867 als eifernder „Großdeutscher" den Entscheidungskrieg für ein nationales Unglück hielt, bekräftigte er symbolisch, indem er seinen schwarzrotgoldenen Soldatenliedern den altertümlichen, madrigalartigen Trauerchor „Ich schwing' mein Horn ins Jammertal"[1]) voranstellte. Von

[1]) „Das Lied ist 1511 von dem jungen Herzog Ulrich von Württemberg gedichtet. Er liebte die schöne Markgräfin Elisabeth von Brandenburg, mußte jedoch aus politischen Gründen von ihr lassen, um sich mit der bayrischen Prinzeß Sabine, der man Schönheit nicht eben nachrühmen konnte, zu vermählen." (G. Ophüls „Brahms-Texte".) Vor 1866 lag eine verkehrte symbolische Anwendung des Liebesliedes nahe, welche von der Geschichte richtig gestellt und aufgehoben wurde. Sowohl die freie Hansestadt und Republik Hamburg, die es 1863 mit dem Augustenburger hielt, wie deren kurzsichtiger Sohn söhnten sich mit Kaiser und Reich aus, und der begeisterte Sänger des „Triumphliedes" und der „Fest- und Gedenksprüche" wollte dann nicht höher schwören als bei Kaiser Wilhelm und dem großen

dem Refrain „Mein Jagen iſt verloren“, der als Schlußkadenz wie in Heinrich Iſaaks „Innsbruck, ich muß dich laſſen“ klagend hinausgezogen wird, fällt ein trübes, gebrochenes Licht auf das Ganze. Aber die hellen Farben der bald marſchmäßig, bald frei nach dem wechſelnden Schlag des kampffroh pochenden Herzens bewegten Soldatenlieder laſſen ſich nicht dämpfen; ihre populären Weiſen und geſunden Harmonien erquicken jedes Ohr.

Wem ſie durchaus nicht eingehen wollten, das waren die ehrenwerten Mitglieder des „Wiener kaufmänniſchen Geſangvereins“. An der eigentümlichen Betonung in Nr. 2: „Freiwillige her!“ werden ſie ſich ſchwerlich geſtoßen haben. Dennoch verweigerten ſie dem alten Soldaten von Nr. 3 die erſten und letzten Ehren, proteſtierten unisono gegen das „Geleit“, und Gotthard legte in Folge deſſen, in ſeinem Brahms gekränkt, die Direktion nieder. Dafür vermittelte er dann bei Spina den Verlag des Pſalms op. 27 und der Duette op. 28 und überbrachte dem hocherfreuten Komponiſten, dem gerade das Geld ausgegangen war, neunzig Taler in Silber. Dieſen und anderen Verdienſten hatte es Gotthard zu verdanken, daß er zu der Tafelrunde von „Profeſſoren“ [1]) gezogen wurde, die ſich während der ſechsziger Jahre um Brahms verſammelte, im Hinterſtübchen des Herrn Vater — ſo hieß der Wirt eines beſcheidenen, in einer engen Seitengaſſe der inneren Stadt gelegenen Speiſehauſes. Der Name gab natürlich willkommenen Anlaß zu allerlei Witzen, und es ſtand den loſen Zechbrüdern wohl an, wenn ſie ſich auf Sohnespflichten oder auf das vierte Gebot beriefen. Sie ehrten den „Vater“ und entſchuldigten ſich: „Es tut mir leid, aber dieſer Abend gehört dem Vater.“ Der Maler Canon und der Baſſiſt Förchtgott (berühmt als Sänger Loeweſcher Balladen) gehörten ebenfalls zur Geſellſchaft.

---

eiſernen Kanzler. 1867 war es Brahms erwünſcht, daß die Männerchöre in der Schweiz erſchienen, weil er, wie er an den Verleger Rieter-Biedermann ſchreibt, das Werk nicht gern durch den Titel (Verlagsort) preußiſch oder öſterreichiſch machen wollte.

[1]) Unter den „Profeſſoren“ befanden ſich der Violiniſt Joſef König, der witzige Horniſt Richard Lewy, ein lebendiger Anekdotenſchatz, der Komponiſt Ruſinatſcha, der Violoncelliſt Heinrich Röver und die Geigenmacher Fiſcher und Lemböck.

Beim „Vater" sprach auch Julius Epstein vor, damals einer der ersten Pianisten Wiens, der alle Jahre vor ausverkauftem Saale sein Konzert gab. Ein Mozart- und Beethoven-Spieler par excellence, durfte er sich rühmen, aus einem einzigen, beliebig aus der Mitte einer Mozartschen oder Beethovenschen Sonate herausgegriffenen Takte sofort das Werk zu erkennen, in welches die paar Noten hineingehörten. Er hatte die Brahmsschen Klavierkompositionen zuerst bei Bertha Porubszky gesehen, und diese war es auch, die Brahms veranlaßte, Epstein aufzusuchen. Beide verfehlten einander, bis Brahms seinen Verehrer endlich zu Hause traf. Wie erstaunte Epstein, als ein schmächtiger, blonder, zarter Mensch, den er für einen Schulgehilfen hielt, schüchtern bei ihm eintrat und mit leiser Stimme errötend zu ihm sagte: „Ich heiße Brahms"! Epstein hörte Brahms Klavier spielen und war hingerissen von diesem unvergleichlichen, ganz genialen Spiel, von dem er einen so tiefen, entschiedenen und charakteristischen Eindruck empfing, wie von keinem anderen vor- und nachher.[1]) Auch Gotthard stimmt damit überein, wenn er sagt: „Wer nicht Brahms bei sich zu Hause, sozusagen in Hemdärmeln, losgelöst von allem gesellschaftlichen Zwange gehört hat, weiß nicht, was er als Pianist zu leisten im Stande war. Sein Spiel, großzügig wie kaum eines der anderen großen Berufsspieler, hat sich fest in meinem Gedächtnis eingeprägt." Brahms sagte Epstein, er habe zwei Klavierquartette aus Hamburg mitgebracht, „auf die er etwas halte" (g-moll und A-dur). Als Epstein ihn fragte, ob er sie nicht einmal in einem größeren Saale probieren wollte, erwiderte Brahms: „Nein, lieber in Ihrer kleinen, gemütlichen Wohnung." Daraufhin eilte Epstein zu Hellmesberger und lud das Quartett nebst Gänsbacher, Gotthard u. a. zum Frühstück ein.

Es war eine bedeutungsvolle, folgenreiche Zusammenkunft, die im Oktober 1862 bei Epstein stattfand. Der Zufall hat hier ein wenig Vorsehung gespielt und Musikgeschichte gemacht. Epstein wohnte in der Schulerstraße, unweit des Stefansplatzes, No. 853 (heute No. 8) im Camesinaschen Hause. In diesem Hause hat Mozart drei der fruchtbarsten und glücklichsten Jahre seines kurzen

[1]) Seine eigenen Worte.

Lebens zugebracht, von 1784—1787. „Figaros Hochzeit", die „Maureriſche Trauermuſik", das d-moll-Konzert und die c-moll-Phantaſie ſind zwiſchen den düſteren Mauern geſchaffen worden. Hier war es, wo Wolfgang Amadeus ſeinem von Salzburg zu Beſuch gekommenen Vater in Gegenwart Haydns die drei dieſem gewidmeten Streichquartette vorſpielen half, und Haydn ausrief: „Ich ſage Ihnen vor Gott und als ein ehrlicher Mann, daß ich Ihren Sohn für den größten Komponiſten anerkenne, von dem ich nur immer gehört." Hier dürfte es ferner geweſen ſein, daß der ſechzehnjährige Beethoven den Meiſter, bei dem er in die Lehre gehen wollte, mit ſeiner Phantaſie über ein ihm von Mozart gegebenes Thema in Erſtaunen ſetzte, und dieſer, den Finger auf dem Munde, den im Nebenzimmer plaudernden Freunden Stillſchweigen gebot, mit den Worten: „Auf den gebt acht, der wird einmal in der Welt von ſich reden machen!" Und in dem nämlichen Hauſe der Verkündigung und Erfüllung war es nun auch, wo Hellmesberger nachdem er das g-moll-Quartett mit Brahms vom Blatte geſpielt, und der Enthuſiasmus der Spieler wie der Zuhörer ſich von Satz zu Satz geſteigert hatte, um nach dem feurigen Schlußrondo alla Zingarese in lauten Jubel auszubrechen, erhitzt und erregt die Violine aufs Bett warf, den Komponiſten in die Arme ſchloß, küßte und zu der Geſellſchaft ſagte: „Das iſt der Erbe Beethovens!" [1]) Später, als Hellmesberger ſich zu den Gegnern des „Erben Beethovens" ſchlug, die ſich offen und insgeheim zahlreich

---

[1]) In den achtziger Jahren trafen wir uns öfters nach Abendkonzerten im Gaſthof „Zum grünen Anker", deſſen italieniſche Küche Brahms in der Erinnerung an ſeine Romfahrten liebte, und gingen dann regelmäßig in das vis-à-vis vom Cameſinaſchen Hauſe gelegene Café Scheuchenſtuel. Brahms, der mich auf die ihm ſelbſt erſt nachträglich zur Kenntnis gekommene Bedeutung des merkwürdigen Hauſes, ſoweit ſie Haydn, Mozart und Beethoven anging, aufmerkſam machte, blieb jedesmal beim Austritt aus dem Café davor ſtehen und blickte eine Weile andächtig zu den hohen dunklen Fenſtern hinauf, um dann mit einem tiefen Seufzer weiterzugehen. Er erzählte mir auch, daß er den Eigentümer von Nr. 8 bewegen wollte, eine Gedenktafel über der Tür anzubringen: „Hier komponierte Mozart 1786 ſeinen Figaro", worauf jener ihn mit der Bemerkung abfertigte, es käme ohnedies ſchon Geſindel genug zu ihm herein. — Das Haus hat ſeine Tafel inzwiſchen erhalten.

erhoben, ſobald Brahms erſt in Wien anſäſſig geworden war, ließ er ſich nicht gern an jenen Vorfall erinnern und behauptete, „bei Epſtein zu viel kroatiſchen Wein getrunken zu haben“.

Joſef Hellmesberger, der zweite Sohn des Violinmeiſters Georg und in der Muſikerdynaſtie Hellmesberger der hervorragendſte Träger ſeines berühmten Namens, konnte für ein Muſterbeiſpiel des genialen Wiener Muſikers gelten. Auf ſeinem Inſtrument ein Virtuoſe erſten Ranges, war er doch, im Gegenſatze zu Joachim, eher eine leicht bewegliche, in vielen Farben ſchillernde Natur als ein feſt in ſich geſchloſſener künſtleriſcher Charakter. Abhängig von der Inſpiration des Augenblickes und am hinreißendſten, wenn er ſeinen momentanen Eingebungen folgte, durfte er ſich Freiheiten herausnehmen, die man keinem anderen verziehen hätte, und ſelbſt das Gewaltſame erſchreckte bei ihm nicht, weil er ihm den blendenden Schein einer überraſchenden, ganz à propos zu Tage geförderten Notwendigkeit zu geben wußte. Als Soliſt wie als Primgeiger ſeines von ihm mit ſouveräner Oberhoheit beherrſchten Streichquartetts, das von 1845 an beinahe ein halbes Jahrhundert hindurch florierte, ſprang er oft ziemlich eigenmächtig und willkürlich mit den Meiſterwerken der Klaſſiker um, wenn er auch nicht ſo weit ging wie Liſzt, der ſich eines Virtuoſeneffektes wegen Änderungen und Entſtellungen des authentiſchen Textes zu Schulden kommen ließ. Sein Spiel hatte den heißen Atem, den unruhigen Puls menſchlicher Leidenſchaft, ſeine Geige den überirdiſchen Ton einer Engelsſtimme. Gewiſſe lyriſche Partien in Beethovens letzten Quartetten, um deren Populariſierung ſich Hellmesberger große Verdienſte erwarb, wie den Variationenſatz des Es-dur-Quartetts, das „Dankgebet eines Geneſenen“, die Kavatine aus op. 130, ferner das Violinſolo im Benedictus der Beethovenſchen missa solemnis, oder auch Schuberts Kammermuſik von Hellmesberger zu hören, war ein unvergleichlicher Genuß und bleibt für den Glücklichen, der ihn gehabt, ein unverlierbarer Schatz der Erinnerung.

Brahms, ſofort von dem jovialen, witzigen und ſchlagfertigen Wiener eingenommen, wußte die Ehre nach Gebühr zu ſchätzen, die ihm Hellmesberger erzeigte, der, auf das Manuſkript des g-moll-Quartetts deutend, ſagte: „Das müſſen Sie an meinem

ersten Quartettabende spielen!" Das Zusammenspiel mit dem großen Geiger und dessen Genossen F. Dobyhal (Bratsche) und H. Röver (Violoncell), zu denen im Streichquartett Matth. Durst als zweite Violine hinzutrat, hatte ihm keine geringe Meinung von der schnellen Auffassung und der Gewandtheit der Wiener Musiker beigebracht, und er willigte freudig ein.[1]) Am 16. November 1862, einem Sonntag, erschien Brahms zum ersten Male vor dem Wiener Publikum, und zwar gleich vor dessen höchstem Areopag. Die Hellmesbergerschen Quartettproduktionen, die in Zwischenräumen von vierzehn Tagen an acht Sonntag-Nachmittagen der Saison von 5 bis 7 Uhr stattfanden, versammelten im Saale der Gesellschaft der Musikfreunde unter den Tuchlauben immer eine Menge von Kennern und Liebhabern, welche kein Plätzchen unbesetzt ließ und den Vorträgen mit andächtiger Aufmerksamkeit lauschte. Vielen war schon vorher die zierliche Jünglingsgestalt mit dem blonden, blauäugigen Johanneskopfe aufgefallen, die überall zu sehen war, wo sich auf musikalischem Gebiet etwas Besonderes ereignete.[2]) Und seit Anfang November hatte so mancher Tag sein musikalisches Ereignis gehabt.

Anfang November begannen die „Philharmonischen Konzerte" ihren ersten Zyklus, dem, seit Otto Dessoff (1860) die Leitung des von Otto Nicolai geschaffenen, von Karl Eckert konsolidierten Instituts übernommen hatte, immer ein zweiter Zyklus von vier Konzerten angegliedert wurde, so daß sich, wie noch heute, die acht statutenmäßigen Philharmonischen Konzerte über die ganze Saison verteilten. Auch sie bedeuteten eine musikalische Sonntagsfeier, und das Publikum strömte zur Mittagsstunde nach beendigter Messe, bei welcher die Hofmusiker beschäftigt waren, in hellen Scharen dem Kärntnertortheater zu, dessen Inneres sich bei dieser Gelegenheit immer in einen Konzertsaal verwandelte. Ihren Weltruf haben die Wiener Philharmonischen Konzerte in

---

[1]) L. A. Zellners „Blätter für Musik" avisierten die Mitwirkung des Komponisten im Quartett Hellmesberger am 12. Oktober, zugleich auch schon die in den Gesellschaftskonzerten bevorstehende Aufführung seiner D-dur-Serenade.

[2]) „Ich gäbe was drum," schreibt Joachim aus London, „die großen Augen der Wiener (und Wienerinnen namentlich) über Johannes zu sehen."

erſter Linie Otto Deſſoff und deſſen energiſcher, zielbewußter Direktion zu verdanken. Der anfangs mit Mißtrauen betrachtete und beſpöttelte „kühle“ Norddeutſche wußte dem oft allzu fahrigen und disziplinloſen Weſen der Orcheſtermuſiker, von denen ſich jeder mit Recht als Künſtler fühlte, das erforderliche Gegengewicht zu geben, ſo daß ſie ſich, des ſtetig wachſenden Erfolges froh, ſeiner Führerſchaft immer williger unterordneten. „Eines hatten Deſſoffs Vorgänger ihm aufgeſpart: Verſäumtes in der Wahl der aufzuführenden Werke nachzuholen, ſowie auch jüngere Kräfte zu berückſichtigen. Das Unternehmen gewann unter ihm ſo ſehr an Bedeutung durch künſtleriſche Zuſammenſtellung der Programme, gediegene Ausführung, Anerkennung und Zuſpruch von Seite des Publikums, daß mit ſeinem Eintritt gleichſam ein neuer Abſchnitt in der Geſchichte dieſer Geſellſchaft beginnt.“ [1]) Aus dem vielverſprechenden Konſervatoriumsſchüler, dem Brahms 1853 in Leipzig zuerſt begegnete, war ein gründlich gebildeter, ausgezeichneter Muſiker, aus dem ſtrebſamen Jüngling ein ganzer, ihm an praktiſcher Erfahrung überlegener Mann geworden. Bei Deſſoff iſt der um zwei Jahre ältere Brahms noch einmal in die Schule gegangen. Nicht daß er, wie Felix Mottl, Arthur Nikiſch, Wilhelm Gericke, Ernſt Schuch, Richard v. Perger, Heinrich v. Herzogenberg u. a. Unterricht bei ihm genoſſen hätte: der unerſchütterliche, ſeiner Sache völlig ſichere Leiter großer Chor- und Orcheſtermaſſen, welcher wie die Inkorporation des „Vollkommenen Kapellmeiſters“ in Oper und Konzert ihm leibhaftig vor Augen ſtand, blieb fortan ſein Muſter. Ihm lernte der ehemalige Taktſchläger der Detmolder Akademie und des Hamburger Frauenchors, wie der zukünftige Dirigent der Wiener Singakademie und der Geſellſchaftskonzerte ſo manchen Kunſtgriff, ſo manches Zunftgeheimnis ab, das ihm auf theoretiſchem Wege nimmermehr zugekommen wäre.[2]) Brahms ſchloß ſich eng an Deſſoff an, der ſeit 1861 in glücklicher Ehe mit Frau

---

[1]) C. F. Pohl, Feſtſchrift, verfaßt zur Feier des fünfundzwanzigjährigen ununterbrochenen Beſtandes der im Jahre 1842 gegründeten Philharmoniſchen Konzerte in Wien. 1885.

[2]) Da es nicht allgemein bekannt iſt, daß es zwei Sänger waren, denen Deſſoff im Frühjahr 1860 ſeine Berufung nach Wien zu verdanken hatte, ſo ſeien hier Theodor Wachtel und Johann Nepomuk Beck genannt.

Friederike, der Tochter des Düſſeldorfer Theaterdirektors Georg Meiſinger, lebte, einer für die Kunſt begeiſterten, anmutigen und frohſinnigen muſikaliſchen Dame, welche in den Rezepten der Küche ebenſo genau Beſcheid wußte wie in den Partituren ihres Mannes. Kein Wunder, daß Brahms bald ein häufiger Gaſt des Deſſoffſchen Hauſes wurde. So oft und ſo lange er in Wien war, lag bis zu Deſſoffs Überſiedelung nach Karlsruhe (1875) nach den Sonntagskonzerten ſtets das Kuvert für ihn gedeckt auf dem einfachen, aber ſchmackhaften Mittagstiſche.

In jenem Philharmoniſchen Konzerte vom 2. November 1862 lernte Brahms das Hofopernorcheſter und das Wiener Publikum von ihrer Glanzſeite kennen. Das waren keine gewöhnlichen, aus allen Gegenden der Windroſe zuſammengefegten Mietstruppen, die ihren Drill- und Exerziermeiſter in Verlegenheit ſetzen, das war eine gleichgeborene, auserleſene, edle Künſtlerſchar, für die ein Wink des inſpirierten Führers genügte, um ſie zum Höchſten anzuſpornen, war das „Orcheſter von Poeten", welches Berlioz für ein Beethovenſches Adagio begehrte. Ihr wunderbares Zuſammenſpiel, der weiche, leuchtende und erwärmende Glanz ihrer Inſtrumente berauſchten das Ohr des Zuhörers, die Individualiſierung und zarte Beſeelung der gleichſam perſönlich hervortretenden melodiſchen Soloſtimmen ſprachen wie mit überirdiſchen Zungen zu ſeinem Geiſte.[1]) So ſchön hatte Brahms weder die Ouvertüren zu Glucks „Iphigenie" (mit dem Wagnerſchen Schluſſe) und Schumanns „Genoveva", noch Mendelſohns a-moll-Symphonie jemals zuvor gehört, und er fand es begreiflich, daß das Andante der Symphonie von dem in ſtürmiſchen Jubel ausbrechenden Auditorium da capo begehrt wurde. Wie Mozart ſchreibt, daß es ihm in Salzburg immer zumute geweſen ſei, als ob er den hölzernen Seſſeln und Tiſchen etwas vormuſiziere, ſo mochte auch er ſchaudernd an das verſtockte, zugeknöpfte Hamburger Publikum zurückdenken, das nur in ganz außerordentlichen Fällen einmal aus ſich herausging. Wer ihm damals geſagt hätte, daß der

[1]) Als Deſſoff 1875 Brahms ſeine Abſicht, nach Karlsruhe zu gehen, mitteilte, erwiderte ihm dieſer: „Wenn Sie ſich andere Ohren für Ihr Orcheſter anſchaffen können, ſo haben Sie recht in allem".

junge feurige Guſtav Walter, der die Tenor-Arie aus Mozarts „Entführung“ mit ergreifender Innigkeit ſang, dereinſt der überzeugte und beredte Interpret ſeiner Lieder ſein würde! Ähnliche, ihn überraſchende und erfreuende Vorgänge wiederholten ſich in dem großen Händel-Konzerte, mit dem die Geſellſchaft der Muſikfreunde am 9. November ihr goldenes Jubiläum feierte, wenn er ſich auch wunderte, daß die Feſtaufführung des „Meſſias“ für Wien als die erſte vollſtändige[1]) angekündigt wurde, und aus ihrer Art hervorging, daß weder die Mitwirkenden noch der Dirigent (Johann Herbeck) die richtige Fühlung mit ihrem Gegenſtande und dem gewaltigen Sänger des Meſſias hatten. Aber auch hier: welcher edle Vollklang von Chor- und Orcheſtermaſſen, welches koſtbare Material, welche Muſikfreude und welcher Enthuſiasmus! Der Kaiſer, umgeben von den Mitgliedern ſeines Hauſes und an der Seite ſeiner holdſeligen, jungen Gemahlin, wurde beim Eintritt in die Loge mit Fanfaren und jubelndem Zuruf begrüßt,[2]) Anſchütz ſprach einen von Joſef Weilen gedichteten Prolog, und der feſtlich beleuchtete große Redoutenſaal der Hofburg bildete den ſtilvollen Prunkrahmen zu dem prächtigen Geſamtbilde. Eine Probe verfeinerter Wiener Gemütlichkeit bekam Brahms an dem Geſellſchaftsabende zu verkoſten, der dem Feſtkonzert auf dem Fuße folgte und ſämtliche Mitwirkende nebſt deren Angehörigen und Bekannten beim „Sperl“ in der Leopoldſtadt zum Tanze vereinte. Da ging es hoch her, und Johann Strauß ſchlug mit dem Fiedelbogen ſeiner Zaubergeige den Takt dazu.

Um wieder auf den 16. November 1862 und das erſte Auftreten Brahms' bei Hellmesberger zurückzukommen, ſo ſtimmen die Berichte der Ohrenzeugen darin überein, daß die Perſönlichkeit und das Klavierſpiel des fremden Künſtlers dem Publikum beſſer gefielen als das neue Werk, das er aus dem Manuſkript vortrug. „Mit jener Bonhommie empfangen, die das Wiener Publikum fremden,

[1]) Das war ſie übrigens nicht einmal, da mehrere Nummern, darunter unbegreiflicherweiſe auch der hochdramatiſche Chor „Er trauete Gott“ weggelaſſen wurden. Vgl. Hanslick, „Aus dem Konzertſaal“ (Ausg. von 1870) p. 250.

[2]) Anweſend waren außer dem kaiſerlichen Paare die Kaiſerin-Witwe Karolina Auguſta, Erzherzog Franz Karl, Erzherzogin Sophie, die Miniſter Plener, Schmerling, Wickenburg und Bürgermeiſter Zelinka.

talentvollen Künſtlern gegenüber immer an den Tag legt, wurde Herr Brahms am Schluſſe durch öftere Hervorrufe ausgezeichnet.“ (Zellner a. a. O.) Den meiſten Anklang und den ſtärkſten Beifall fand das ungariſierende Finale des Quartetts, und es ſchadete nichts, daß dem Violoncelliſten dabei der Steg umſchlug und zerſprang, im Gegenteil, man freute ſich, den „feſchen“ Czardas, deſſen Paſſagen der Komponiſt ſo hurtig über die Saiten rollen ließ, wieder von vorn zu hören. Die Kritik wußte mehr zu tadeln als zu loben. Die melodiſche Erfindung des Werkes, ſchreibt die „Deutſche Muſikzeitung“, ſei nicht bedeutend, die Haltung des Ganzen monoton, es fehle an den erforderlichen Gegenſätzen, während wieder der allzu realiſtiſche Zigeunertanz ſchroff und unmotiviert von den vorhergehenden Sätzen abſteche, in denen ſich „der ſchwärmeriſche deutſche Jüngling par excellence“ offenbare uſw. uſw. Noch abfälliger äußerte ſich L. A. Zellner, der ſeit 1855 ſeine viel geleſenen „Blätter für Muſik“ herausgab: „Öde, Sturm, Graus, Froſt, Vernichtung, Troſtloſigkeit ſind die Vorſtellungen, welche dieſe, von keinem lichten oder milden Strahl auch nur auf Augenblicke erleuchteten und durchwärmten Nachtbilder hervorrufen.“ Hanslick, auf deſſen Urteil in der „Preſſe“ ganz Wien zu warten pflegte, ſchwieg ſich über das g moll-Quartett gründlich aus. Er mochte auf eine perſönliche Einladung des Komponiſten gerechnet haben, und da dieſe ausblieb, ebenfalls ausgeblieben ſein. Tatſache iſt, daß Brahms, der, wie er ſagte, „ein viel zu beſcheidener Jüngling“ war, um die flüchtige Bekanntſchaft vom Niederrheiniſchen Muſikfeſte des Jahres 1855 für ſich auszunutzen, dem Obergewaltigen der Kritik erſt zeigen wollte, was zu leiſten er fähig ſei, ehe er den Vielbeſchäftigten mit ſeinem Beſuche behelligte. Hanslick aber mußte nach den Antezedentien über die vermeintliche Nichtachtung des jungen Mannes verſtimmt ſein. Doch holte er das Verſäumte ein, nachdem Brahms ſich in einem eigenen Konzerte dem Publikum als Tondichter und Virtuoſe vorgeführt hatte.[1]) — Beſuche bei Simon Sechter, dem berühmten Theoretiker, und ſeinem großen Landsmanne, dem Dichter Friedrich Hebbel, trugen ihm wertvolle Erinnerungsblätter ein. Hebbel, der bereits krän-

[1]) „Preſſe“ vom 3. Dezember 1862.

kelte (er ſtarb am 13. Dezember 1863), verehrte ihm das ſchöne Diſtichon:

„Perlen haſt du geſät, auf einmal beginnt es zu hageln,
Und man erblickt ſie nicht mehr; hoff auf die Sonne, ſie kommt!“

Schon zehn Tage vor ſeinem Auftreten bei Hellmesberger ſchreibt Brahms an Joachim, der zum Kummer des Freundes, des leidigen Broterwerbes wegen,[1]) wieder auf längere Zeit nach England gegangen war, er würde von allen Seiten gedrängt und getrieben, ſelbſt ein Konzert zu geben, und fügt lakoniſch hinzu: „Am Ende geſchieht's wirklich.“ Es war durchaus gegen ſeine Grundſätze und Abſichten, und er hätte ſich wohl kaum zu einem ſo „abenteuerlichen Wagnis“ entſchloſſen, wenn er nicht, halb gegen ſeinen Willen, dazu gezwungen worden wäre. Hinter ſeinem Rücken mietete der gute Epſtein, der ſein Lebenlang immer unterwegs war, um irgend einem Nebenmenſchen einen Liebesdienſt zu erweiſen, für den 29. November den Muſikvereinsſaal, nachdem er ſich der Mitwirkung des Hellmesbergerſchen Quartetts verſichert hatte. Brahms mußte alſo wohl oder übel daran. Auf dem Programm ſtanden das A-dur-Quartett und die Händel-Variationen; außerdem ſpielte der Konzertgeber Bachs Orgel-Tokkata in F und Schumanns C-dur-Phantaſie op. 17, ein Stück, das, unglaublicherweiſe, in Wien noch niemals öffentlich vorgetragen worden war, auch von Klara Schumann nicht. Dazwiſchen ſangen Frau Franziska Paſſy-Cornet, ſeine alte Hamburger Gönnerin, die ſeit Jahren Profeſſorin am Wiener Konſervatorium geworden war, und Herr E. Förchtgott einige Lieder und Balladen. Das Konzert hatte zwar keinen durchſchlagenden, immerhin aber einen, mit jeder Nummer ſich ſteigernden warmen Erfolg. Wiederum war es der Pianiſt, nicht der Tondichter, der die Zuhörer gefangen nahm. Zwar nötigte das großartige Variationen-

[1]) In ſeinem Mißmut über Joachims Konzertreiſen eifert Brahms: „Wer nun überhaupt Geld verdienen will, iſt doch wohl des Teufels ganz und gar. Da weiß ich gar nichts weiter zu fragen und zu ſagen. Daß man mit einiger Mühe gewiſſen Ekel vor Gewiſſem überwindet, kann ich nicht begreifen, ich brächt's mit allem möglichen nicht fertig“. (Brief vom Oktober 1862.)

werk, deſſen Schlußfuge, wie Selmar Bagge berichtet, Brahms in einem Tempo nahm, das ſelbſt dem mit der Sache Vertrauten es ſchwierig machte, zu folgen, den Muſikern Reſpekt und Bewunderung ab, deſto weniger aber konnten ſie ſich mit dem A-dur-Quartett befreunden. Nur Bagge trat dafür ein, nannte es eine „durchweg verſtändliche, fein und intereſſant gearbeitete, liebenswürdige Kompoſition" und unterzog das Werk dann noch von Leipzig aus, wohin er Ende 1862 überſiedelte, in der fortan bei Breitkopf & Härtel unter ſeiner Redaktion wieder erſcheinenden „Allgemeinen Muſikaliſchen Zeitung" einer eingehenden Würdigung.[1]) Ebendort fand ſpäter (1865) Bagges abfälliges Urteil über das g-moll-Quartett (mit ſeiner Einwilligung) durch Deiters die gehörige Korrektur. Ihm, dem ehemaligen Organiſten an der evangeliſchen Kirche in Wien, hatte beſonders der geniale Vortrag der Bachſchen Orgel-Tokkata imponiert, die Brahms mit ſeinen zehn Fingern beſſer herausbrachte als andere mit Händen und Füßen, wobei er dem Klavier einen „eigentümlichen orgelmäßigen gleichen Klang" entlockte.[2]) „Es ging alles klangvoll, mit großer

---

[1]) „Allgemeine Muſikaliſche Zeitung", Neue Folge I, p. 626 f. Dieſer Kritik war im Juli desſelben Jahres eine an treffenden Bemerkungen reiche Studie Bagges über Johannes Brahms vorangegangen (p. 463 ff.), in welcher er mit Recht rühmen durfte, daß die bis 1862 von ihm redigierte (Wiener) „Deutſche Muſikzeitung" den jungen Komponiſten, „der nach dem überſchwänglichen Urteile Schumanns ganz und gar dem entgegengeſetzten Spruche des Publikums zu verfallen in Gefahr war, zuerſt wieder mit aller Wärme echter Teilnahme der Muſikwelt empfohlen hatte".

[2]) Brahms nannte die Tokkata „die himmliſche Drehorgel". So berichtet Johanna Graßl von Rechten, die Tochter des Wiener Juriſten und Univerſitätsprofeſſors. Ihr, der Schwägerin Karl Nawratils, verdanken wir noch folgende intereſſante Mitteilung: „Als Brahms 1862 im Muſikvereinsſaal unter den Tuchlauben konzertierte, ſuchten wir, Mutter und Tochter, ihn in ſeiner Wohnung in der Novaragaſſe auf, um ihn um ſeinen Unterricht zu bitten. In den nächſten Tagen ſchon präſentierte er ſich in unſerem Hauſe: ein blutjung ausſehender, ſchlanker, roſiger, blonder Mann von äußerſt anmutiger Art und großer Schüchternheit. So ſprach er z. B. nicht zur Perſon, ſondern „zum Bild" derſelben im gegenüberhängenden Spiegel. Bald beſuchte er unſer Haus ſehr häufig, meiſt Sonntag abends. In der Woche war er ſehr fleißig, der Geſelligkeit gehörte bloß der Sonntag. Da war er häufig in übermütigſter Laune. Oft ſpielte er ſtundenlang, beſonders pracht-

Ökonomie der Steigerungen, aber auch mit breit ausgelegtem Ton bei den Hauptſtellen vor ſich.“ Die Tokkata, wie überhaupt alle Bachſchen Orgel- und Klavierwerke, zeigten Brahms auf der Höhe ſeiner virtuoſen Meiſterſchaft. L. A. Zellner ſchrieb: „Um Brahms als Klavierſpieler richtig zu würdigen, muß man ſich auf ſeinen Standpunkt ſtellen. Er gehört nicht zu jenen, die ein Stück jahrelang üben, um es mit vollendeter Glätte und auf den äußerſten Effekt zugeſpitzt hinzuſtellen. Er hat vielleicht keines der Stücke die er ſpielte, ſo recht, wie man zu ſagen pflegt, in den Fingern. Allein er hat ſie alle im Kopfe. Er ſpielt Euch, wenn Ihr wollt, den ganzen Bach, den ganzen Beethoven, Schubert, Schumann daher. Und wenn da hin und wieder eine Note danebengeht, oder eine Nuance minder prononciert, eine Paſſage minder glatt zum Vorſchein kommt, was liegt daran? Spielt er doch nicht Klavier, um Klavier, ſondern um den Komponiſten zu ſpielen! Und das kann er, dazu verfügt er über die ausreichendſte Technik. Andere, die es nicht können, mögen am Mechaniſchen tifteln und feilen; von Brahms verlangt man ſo etwas gar nicht.“ Dieſes wohlwollende Urteil hinderte Brahms nicht, ſich abfällig über die „hiſtoriſchen Konzerte“ und die Arrangements älterer Muſikwerke auszuſprechen, mit denen der einflußreiche, den Dilettantismus begönnernde Harmonium-Virtuoſe auch bei Hofe aufwartete. Zellner bearbeitete alles mögliche für das aus der älteren Physharmonika entſtandene Liebhaberinſtrument, das er, mit eigenen Verbeſſerungen verſehen, friſch in die Mode gebracht hatte. In ſeinen Konzerten löſten altdeutſche Schlachtgeſänge, ritterliche Minne- und bürgerliche Meiſterlieder, Pachelbelſche Orgelphantaſien, Zachauſche Choraltrios, Menuette und Adagios aus klaſſiſchen Kammermuſikſtücken, Suiten und Konzerten einander ab, und er fand kein Arg darin, ſich dafür in ſeiner eigenen Zeitung zu loben, indem er über jede ſeiner bunt zuſammengewürfelten, die Künſtlerſchaft Wiens

---

voll die Bachſchen Orgelfugen. Da durfte ſich niemand regen, keine Tür öffnen, ſonſt kam er aus dem Kontext. Die F-dur-Tokkata brauſte auf — gewaltig! Das nannte er: die himmliſche Drehorgel! — Eines Abends war er beim Nachteſſen verdrießlich und einſilbig. Später darüber befragt, antwortete er: „Wie konnte ich guter Laune ſein, wenn der rechts in E-dur, der links in e-moll ſpricht!“

ſtark in Kontribution ſetzenden Aufführungen ausführliche Referate befreundeter Kollegen in extenso zitierte. Brahms ſchlug es kurzweg ab, in dieſen Konzerten mitzuwirken, und überſah, daß ſie doch auch ihr Gutes hatten, inſofern, als ſie auf ihre Weiſe das Intereſſe für hiſtoriſche Muſik förderten. Damit zog er ſich eine Gegnerſchaft zu, die um ſo gefährlicher wurde, je weniger offen ſie in der Folge hervortrat, nachdem Zellner erſt Profeſſor der Harmonielehre und Generalſekretär der Geſellſchaft der Muſikfreunde geworden war; Zellner verſchanzte ſich in den Mauern des Konſervatoriums mit Gleichgeſinnten (abtrünnigen Freunden und eiferſüchtigen Nebenbuhlern), um gegen den Verhaßten zu intrigieren.[1])

Brahms ſelbſt war mit dem Erfolge ſeines Konzertes ſehr zufrieden. Am 30. November ſchreibt er darüber nach Hauſe:[2])

„Liebe Eltern,

Ich hatte geſtern große Freude, mein Konzert iſt ganz trefflich abgelaufen, viel ſchöner, als ich hoffte.

Nachdem das Quartett recht wohlwollend aufgenommen war, habe ich als Klavierſpieler außerordentlich gefallen. Jede Nummer hatte den reichſten Beifall, ich glaube, es war ordentlich Enthuſiasmus im Saal.

Jetzt könnte ich freilich ganz gut Konzerte machen, aber an Luſt fehlt mir's, denn es nimmt mich für die Zeit zu ſehr ein, ſo daß ich zu nichts anderem kommen kann. Ich ſoll bei dieſem Konzert auf die Koſten gekommen ſein, im übrigen war natürlich der Saal mit Freibilletten gefüllt.

Ich habe ſo frei geſpielt, als ſäße ich zu Haus mit Freunden, und durch dies Publikum wird man freilich ganz anders angeregt als von unſerm.

Die Aufmerkſamkeit ſolltet Ihr ſehn und den Beifall hören und ſehen!

---

[1]) Nach dem Vortrage des A-dur-Quartetts wird ebendort Brahms der überflüſſige ſchulmeiſterliche Rat erteilt, ſich durch Übungen im drei- und vierſtimmigen Satze noch weiter zu vervollkommnen!

[2]) Der Brief iſt in Faksimile-Reproduktion zuerſt bei Reimann („Johannes Brahms") abgedruckt.

Übrigens will ich noch ſagen, daß Herr Bagge wohl der einzige war, der über mein Quartett ſo abſprechend ſchreibt, die übrigen Tageblätter lobten mich damals ſehr.[1])

Ich bin ſehr vergnügt, daß ich das Konzert gegeben habe.

Nun ſeid Ihr Eure Gäſte wohl wieder los, und da findet ſich auch wohl eine Minute Zeit, mir zu ſchreiben?

Teilt Herrn Marxſen dieſen Brief mit und auch, daß Böſendorfer vor Neujahr keinen Flügel ſchicken könnte, da ſie zu viel für Konzerte gebraucht werden.

Soll ich mich nun um einen andern für ihn bekümmern, ich erwarte Ordre.

Grädener ging es neulich in ſeinem Konzert, was Publikum und Kritik betrifft, ſehr ſchlecht. Er wurde in den Blättern furchtbar bearbeitet.[2]) Meine Serenade wird andern Sonntag, wie ich denke, aufgeführt.

In meinem Konzert geſtern wollte ich Geſangſachen von mir aufführen, was mir furchtbar viel Lauferei und Unangenehmes machte, das iſt ein Hauptgrund, weshalb ich endlich Ruhe will.

Am Mittwoch habt Ihr zuſammen geſeſſen beim Eierpunſch? Schreibt mir davon und überhaupt was.

Die hieſigen Verleger, namentlich Spina und Lewy, drängen mich ſeit dem Quartett um Sachen, indes gefällt mir in Norddeutſchland manches beſſer, und ſonderlich die Verleger, und fürs erſte entbehre ich lieber die paar Louisdors, die dieſe vielleicht mehr zahlen würden.

Kommt Avé öfter zu Euch, hat er Euch was Beſonderes von Stockhauſen erzählt?[3])

Wie ſteht's mit dem photographierten Mädchen-Quartett, bekomme ich's nicht?[4])

---

[1]) Bezieht ſich auf das bei Hellmesberger geſpielte g-moll-Quartett.

[2]) Karl Grädener hatte am 20. November mit Epſtein, Förchtgott und dem Quartett Hellmesberger in einer Soiree eigene Kompoſitionen aufgeführt.

[3]) Über Stockhauſen durchſchwirrten damals verſchiedene Gerüchte die muſikaliſche Welt, u. a. hieß es, er ſolle als Leiter einer Hofopernſchule nach Wien berufen werden.

[4]) Das Gruppenbild der Schweſtern Betty und Marie Völckers, Marie Reuter und Laura Garbe in Hamburg. Vgl. I, 440 f.

Und NB. Jedesmal vergesse ich's beim Schreiben zu fragen, ob denn Fritz[1]) jetzt ganz und gar gesund ist? Und ist er denn recht fleißig? Er sollte darauf los studieren, daß er nächsten Winter Triosoireen in Hamburg geben kann, ich wollte ihm sehr an die Hand gehn. Nur muß er fleißig üben und sich umschauen in der Musik.

Schreibt bald und habt lieb

Euern Johannes.

Herrn Marxsen herzliche Grüße und vergeßt nicht wegen Bösendorfer."

Unter den Berufenen, die ihr Votum für und wider den Hamburger Künstler abgaben, steht Eduard Hanslick mit seinem wohlwollenden, besonnenen und vorsichtigen Urteil obenan. Hanslick führte seit 1855 das Musikreferat bei der „Presse", der damals angesehensten, von den ausgezeichnetsten Schriftstellern des In- und Auslandes bedienten Wiener Tageszeitung, und bekleidete seit kurzem auch eine außerordentliche, eigens für ihn geschaffene Professur der Geschichte und Ästhetik der Musik an der Wiener Universität. Er hatte diese Stellung nicht seiner epochemachenden kleinen Schrift „Vom Musikalisch-Schönen" allein zu verdanken, die, oft wieder aufgelegt und in fast alle lebenden Sprachen übersetzt, seinen Namen über die Welt verbreitete,[2]) sondern noch mehr

[1]) Fritz Brahms, der Bruder des Tondichters.

[2]) Einen „Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst" hat Hanslick die Abhandlung „Vom Musikalisch-Schönen" genannt und damit schon den polemischen Charakter seiner Untersuchung angedeutet. Seine Schrift ist eine Streitschrift für die Kunst, nicht bloß für die Musik, sondern auch für deren redende und bildende Schwestern. Hanslicks Absicht, den dreisten und willkürlichen Übergriffen der „Poesie-Musiker", den lächerlichen Prätensionen der „symphonischen Dichter" einen Riegel vorzuschieben, zwang den Verfasser zu einer Einseitigkeit, die er in seinen übrigen Schriften selbst nicht aufrecht erhalten konnte. Jede Tendenz verleitet zu Über- oder Untertreibungen, und für eine solche allzu beengende und einschränkende Restriktion halten wir das „arabeskenartige Spiel mit Tönen, das lediglich durch melodische, rhythmische und harmonische Bewegung und Gestaltung die Phantasie angenehm errege und nur nebenbei durch Ideenassoziation auf die Empfindung wirke", als auf welches Hanslick die Musik zurückführen will. (Die Formulierung der Hanslickschen Lehre stammt von Bernhard Scholz, und wir akzeptieren sie ihrer Kürze wegen.) Denn kein noch so gefälliges, sinnreiches und nach ge-

den Verdienſten, die er ſich als Tagesſchriftſteller um die äſthetiſche Erziehung der Öffentlichkeit erwarb. In Wiener akademiſchen Kreiſen war man weniger exkluſiv und rigoros als auf mancher kleinen deutſchen Univerſität, wo ſchon die Erteilung der venia legendi von allerlei unumgänglichen Vorbedingungen abhängt und eine Fakultät die andere eiferſüchtig überwacht. Auch blickte der Fachgelehrte hier nicht hochmütig auf den Zeitungsſchreiber herab. Der Wert des Schriftſtellers wurde weder nach Maſſe, Gewicht und Format ſeiner Arbeiten, noch nach der Dauer und Mühe des Studiums abgeſchätzt, die er darauf verwendet, und es war ſowohl dem Profeſſor erlaubt, ein geiſtreicher Journaliſt zu ſein, wie es dem Journaliſten unter Umſtänden ermöglicht wurde, ein langweiliger Profeſſor zu werden. Für das Feuilleton und ſpeziell für das Muſikfeuilleton war Hanslick geradezu eine bahnbrechende Erſcheinung. Keiner verſtand es beſſer, das Publikum zu belehren, indem er es unterhielt, über ſo ſubtile und ungreifbar in der Luft zerrinnende Dinge, wie es die Werke und Vorträge der Tonkünſtler ſind. Er ſchob dem Leſer ſeine Meinung gewandt und unauffällig unter; der freundlich Getäuſchte nahm ſie gläubig für die eigene und fühlte ſich überraſcht und geſchmeichelt, den feinhörigen, geſchmackvollen Kritiker auf ſeiner Seite zu wiſſen. Der enge Raum bedingt die knappe Form der Darſtellung; er zwingt den Feuilletoniſten, ſich zuſammenzufaſſen, mit wenig Worten viel zu ſagen, und verleitet ihn zum häufigeren Gebrauche von Antitheſen, Paradoxen, Wortſpielen, epigrammatiſchen Wendungen und Pointen. Solche Behelfe des witzigen Kritikers, die, wenn ſie wirken ſollen, außer dem Talent des Spruchdichters eine faſt dramatiſche Fähigkeit der Dispoſition vorausſetzen, erfordern die ſtrengſte Selbſtzucht, die ſchärfſte Überwachung, die gewiſſenhafteſte Ökonomie. Skribler, welche, um zu blenden und zu verblüffen, auf Geiſt ausgehen, beſitzen gewöhnlich keinen oder ſehen

---

wiſſen geiſtigen Normen geregeltes Tonſpiel wäre imſtande, die erſchütternden ſeeliſchen Wirkungen der vom Reizenden bis zum Erhabenen alle Stufen der äſthetiſchen Empfindung durchlaufenden Tonkunſt zu erklären. Hanslicks „Reviſion“ verlangt nach einer Superreviſion, und dieſe wäre die Sache eines philoſophiſch geſchulten klaren Kopfes, der die Frage „Hat die Muſik einen Inhalt?“ nicht einzig vom Parteiſtandpunkte aus beantwortete.

ſich gerade da von ihm verlaſſen, wo ſie ihn am nötigſten hätten. Andere wieder verfallen durch dieſelbe Sucht, Aufſehen zu erregen, einer unerträglichen monotonen Manier und bezahlen ihre Augenblickserfolge mit der niederſchlagenden Erkenntnis ihrer ephemeren Wirkung. Ihnen gegenüber verdient Hanslick als Muſter gerühmt zu werden. In ſeinen Aufſätzen ſteht jeder Satz an der richtigen Stelle, die Gedanken drängen und überſtürzen ſich nicht, Prägnanz und Klarheit des Ausdrucks wetteifern mit deſſen Anmut und Natürlichkeit. Der eigentümliche Stil ſeiner Schreibweiſe, welcher ein adäquater Ausdruck ſeiner Perſönlichkeit iſt, artet niemals zur Manier aus und behält die unvergängliche Friſche der erſten Konzeption. Seine Feuilletons ſind gleichſam die zerſtreuten Blätter eines Buches; das erſte atmet denſelben Geiſt, bekennt ſich zu derſelben Geſinnung des Verfaſſers wie das letzte, und ſie brauchten nur geſammelt und gebunden zu werden, um ein gehaltvolles, intereſſantes und hiſtoriſch wichtiges Werk zu repräſentieren.[1]) Hanslick war nicht der Liebediener der Öffentlichkeit, ſondern ihr Führer, und wenn ſich das Publikum einmal, von den großſprecheriſchen und anmaßenden Verheißungen anderer betrogen, von ihm abwandte, ſo kehrte es aus der führerloſen Konfuſion und Irre bald wieder reuig zurück zu dem Altmeiſter der Kritik, deſſen offenkundige, menſchliche Schwächen noch immer liebenswürdiger ſind als die unmenſchlich geſchraubten und verſchrobenen Forcen ſeiner inferioren, einander überlärmenden Widerſacher. Was Hanslick in allen Fällen die unanfechtbare Überlegenheit ſeiner hervorragenden Poſition ſicherte, war neben ſeiner vornehmen Geſinnung und der heiteren Ruhe ſeines beweglichen Geiſtes die konzentrierte Kraft ſeiner Darſtellung. Der Künſtler in ihm durfte ſich zu der Höhe derjenigen erheben, über welche er urteilte, auch wenn ſie vermöge ihrer mächtigeren Phantaſie Größeres und Belangreicheres ſchufen: auf ſeinem Schaffensgebiete ſtand er ihnen gleich.

---

[1]) Unter dem Generaltitel „Die moderne Oper“ in neun Abteilungen von 1875—1900 erſchienen, ſchließen ſich die Sammlungen ſeiner muſikaliſchen Aufſätze an ſeine „Geſchichte des Konzertweſens in Wien“ und die Schilderungen „Aus dem Konzertſaal“ an. Anderthalb Jahrhunderte der Muſik ſind in dieſen Schriften ſo eingehend behandelt, daß keine irgendwie hervorragende Erſcheinung darin fehlt.

In seinem Urteile über Brahms ist Hanslick lange zurückhaltend gewesen, und es artete auch, als er mit dem Tondichter das brüderliche Du getauscht hatte und von der hohen Meisterschaft seiner Kunst innig durchdrungen war, niemals in überschwängliches Lob aus, wie diejenigen uns einreden wollen, die den großen Kritiker so gern unredlicher Parteilichkeit zeihen. Sie, die ihre Götzen und deren vielgepriesene Wundertaten mit dem dröhnenden Posaunenschall der Reklame zu feiern pflegen, entrüsten sich über jeden sanften Flötenlaut, der nicht zum Ruhme ihrer Auserwählten ertönt. Hanslick meint[1]), es sei derzeit noch ein bedenkliches Unternehmen, Brahms' Talent und Wirksamkeit abzuschätzen. Zwar habe der Komponist sich von der wilden Genialität seiner Jugendwerke, die so unwiderstehlich abschreckend anzog, zu reiferen Schöpfungen emporgearbeitet, aber gerade in seinen neuesten Werken tauchten Fragezeichen und Rätselbilder auf, die eine Lösung erst in der nächsten Periode seines Schaffens finden würden. Er spricht von einem „Nebelflor grübelnder Reflexion", der die Frische seiner Erfindung trübe, und diese Metapher blieb bis auf den heutigen Tag ein Schlagwort für die Verkleinerer der Brahmsschen strengen, aber lichten und hohen Tonmuse. Er nennt die Themen des A-dur-Quartetts trocken und nüchtern und vermißt den großen fortströmenden Zug der Entwicklung. Das Quartett und andere neuere Sachen von Brahms mahnen ihn bedenklich an Schumanns letzte Periode, gerade wie ihn Brahms' Anfänge an Schumanns erste Periode erinnerten. „Nur zu der goldklaren, reifen Mittelzeit des echten Schumann bietet uns sein Lieblingsschüler bisher noch kein Seitenstück." Man vergleiche mit diesen und anderen Äußerungen Hanslicks, welche zeigen, wie wenig er noch in die Kunst des vermeintlichen Schumannschülers eingedrungen war, die Verzückungsdelirien, in denen sich die Wortführer der Neudeutschen wälzten, sobald irgend eine noch so geringfügige „Tat" ihrer Häupter dazu aufforderte! Trotz solcher Bedenken wird am Schlusse des ihm gewidmeten Feuilletons Brahms ermuntert, ein zweites Konzert zu geben, und ihm nahe gelegt, die Schumannsche Phantasie, deren Vortrag den ein-

[1]) In dem oben erwähnten Bericht vom 8. Dezember.

gefleiſchten Schumannianer hingeriſſen hatte, zu wiederholen. Brahms entſprach dieſem Wunſche inſoweit, als er am 6. Januar des neuen Jahres noch einmal als Konzertgeber vor das Wiener Publikum trat und außer Beethovens Prometheus-Eroika-Variationen und Bachs Chromatiſcher Phantaſie mit Fuge, Schumanns für Wien ebenfalls neue f-moll-Sonate („Concert sans orchestre") ſpielte. Von eigenen Kompoſitionen trug er ſeine dritte Sonate op. 5 vor, und Frau Marie Wilt ſang vier ſeiner Lieder („Treue Liebe", „Parole", „Liebestreue" und „Juchhe"). Das lyriſche Intermezzo wird von Hanslick kurz abgetan.[1]) Dagegen rühmt er das Andante der Brahmsſchen Sonate und ſagt, es gehöre zum Innigſten, was in der neueren Klaviermuſik exiſtiert. Wie ſehr der Klavierſpieler dem Publikum gefiel, beweiſt der Umſtand, daß Brahms am Schluſſe des Konzerts ſo lange herausgerufen wurde, bis er einen der von ihm für zwei Hände geſetzten Schubertſchen charakteriſtiſchen Märſche zugab, und der Referent des „Fremdenblattes" (Speidel?) konnte reſümieren: „Brahms hat ſich in kurzer Zeit die Gunſt des hieſigen Publikums erworben." Hanslick aber ſchließt ſeinen Bericht mit den Worten: „Hoffentlich denkt Brahms nicht daran, von Wien, wo er als Menſch und Künſtler ſo viele und warme Freunde erworben hat, ſchon Abſchied zu nehmen."[2]) Für die Mitwirkung der Frau Paſſy-Cornet, die Brahms bei ſeinem erſten Auftreten unterſtützt hatte, revanchierte er ſich, indem er zu einem Konzert der Sängerin (am 20. Dezember 1862) ein paar kleinere Stücke von Schumann und mit Hellmesberger die E-dur-Violinſonate von Bach beiſteuerte. Da Brahms überdies von Hanslick als Illuſtrator zu einem Zyklus muſikaliſcher Vorleſungen zugezogen wurde, welche der vom Dozenten zum Profeſſor avancierte Gelehrte im Saale des alten Rathauſes vor der beſten Wiener Geſellſchaft abhielt — er begann am 21. Februar 1863 mit Beethoven, und ſein Partner ſpielte die Sonate op. 111 — ſo bewegte ſich Brahms bald im Zentrum des geiſtigen Wien.

Auch als Orcheſterkomponiſt fand Brahms Gelegenheit, ſich in Wien hervorzutun. Die beiden großen Konzertinſtitute der

[1]) Preſſe vom 8. Januar 1863.

[2]) Unter den Zuhörern des zweiten Konzertes befand ſich Richard Wagner.

Philharmoniſchen und Geſellſchaftskonzerte teilten ſich in die beiden Serenaden. Deſſoff kündigte die A-dur-Serenade für den zweiten Zyklus der Philharmoniſchen Konzerte an. Der Schöpfer und Leiter des „Singvereins“ aber war gleich nach dem Auftritt im Cameſinaſchen Hauſe von ſeinem Freunde und Kollegen Hellmesberger auf das vom Himmel gefallene Genie aufmerkſam gemacht worden und hatte die D-dur-Serenade für das zweite Geſellſchaftskonzert an die Spitze des Programms geſtellt. Wie Hellmesberger kam auch Herbeck Brahms mit offenen Armen entgegen, aber auch ſeine faſt freundſchaftliche Wärme erkaltete im Laufe der Jahre.[1])

Johann Herbeck, der ſeine glänzende Dirigentenlaufbahn 1852 als beſcheidener Regens Chori bei den Piariſten begonnen hatte, verband das Genie des Feldherrn mit dem Ehrgeiz des Eroberers. Für ihn bedeutete jedes Podium eine Art von Schwungbrett, das ihn zu einem neuen, höheren Poſten beförderte, und wenn es das Amt eines Generaliſſimus ſingender und geigender, blaſender und ſchlagender Kriegsvölker gegeben hätte, ſo würde er es ſicher in ſeinen Beſitz gebracht haben. Er wurde 1856 Chormeiſter des Wiener Männergeſangvereins, 1859 artiſtiſcher Direktor der Geſellſchaft der Muſikfreunde, 1863 Vize-, 1866 erſter Kapellmeiſter an der Hofkapelle, 1869 erſter Kapellmeiſter und 1870 Direktor der Wiener Hofoper, und er nahm dieſe Stellen meiſt, wie man feindliche Poſitionen nimmt, im Sturme, mit fliegenden Fahnen, unter klingendem Spiel, ohne viel nach den berechtigten Wünſchen und Anſprüchen von Vorgängern und Mitbewerbern zu

---

[1]) Ludwig Herbeck, der Sohn Johann Herbecks, ſchreibt in dem 1885 erſchienenen Lebensbilde ſeines Vaters: „Als man Herbeck einmal von der geiſtigen Verwandtſchaft Brahms' mit Robert Schumann ſprach, äußerte er: ‚Mit Schumann hat er nichts gemein als einen Mangel, die Verworrenheit. Schumann ſteht himmelhoch über Brahms.‘ Es erſcheint angeſichts eines ſolchen Urteiles geradezu lächerlich, aus Brahms, wie dies ſo häufig geſchieht, einen Beethoven II machen zu wollen. Wenn einmal die Zeit alle Parteileidenſchaften abgekühlt haben wird, dürfte ſich auch das Urteil über Brahms klären, und die Schätzung ſeines Wertes auf das richtige Maß zurückgeführt werden. Herbeck hat oft im intimen Kreiſe — denn öffentlich war dies, da er ſelbſt Komponiſt war, nicht gut möglich — ſich geäußert, daß all die überſchwänglichen Lobespſalmiſten des Komponiſten Brahms in den Augen der Nachwelt einmal recht lächerlich erſcheinen werden.“

fragen — sie sanken in die Bresche, er erstieg den gesprengten Wall. Am wohlsten fühlte sich dieser Napoleon des Konzertsaales an der Spitze großer Massen, und seine Kraft wuchs mit der Zahl der Köpfe, die er befehligte. Er war der Mann der Versammlungen, der Demonstrationen, der feierlichen Akte; kein Dirigent hat wohl so viele Musikfeste mit solchem Erfolge geleitet wie er. Sobald er unter dem dröhnenden Applause des Auditoriums, den Taktstock in der Hand, vor die Front des Riesengerüstes trat, mit kräftigem Ruck den schlanken, biegsamen Körper zum Pult emporschnellte, die dunkle Mähne seines lang herabwallenden Haupthaares in den Nacken schüttelte und das Zeichen gab zur Entfesselung tönender Elemente, rötete sich sein blasses, ausdrucksvolles Gesicht bis zur mächtig gewölbten Stirn hinauf, und seine Augen schossen feurige Blitze: der Beherrscher der Öffentlichkeit genoß seinen Triumph. Außer seiner gebieterischen Erscheinung besaß Herbeck eine Fülle seltener und vorzüglicher Eigenschaften: „ausgebreitetes, musikalisches Wissen, Kunstbegeisterung, Verstandesschärfe, feinstes Gehör, rasches Anempfinden für den Geist fremder Tondichtungen, aufopfernde Tätigkeit, männliche Entschlossenheit, einnehmend persönlichen Verkehr, geniale, faszinierende Führung. Niemand vermochte ihm zu widerstehen, und wo zuweilen doch noch ein Mitglied aus Schüchternheit oder Lässigkeit zurückstand, genügte ein Blick, eine energische Handbewegung, es an seine Pflicht zu erinnern.“ [1])

Zu der Brahmsschen Serenade hatte Herbeck nur zwei Proben abgehalten, und das war, wie die übereilte Aufführung bewies, zu wenig gewesen. Immerhin gefiel das Werk, zumal in seinen kürzeren Sätzen, und Brahms war in der Gesellschaft der Musikfreunde kein Fremdling mehr. Ein noch günstigeres Schicksal harrte der „jüngeren, zarten Schwester“-Serenade, obwohl sich die Feinheiten ihrer Instrumentation im großen Raum verloren. Sie erfuhr, nach Hanslick, eine äußerst günstige Aufnahme. „Der jedem Satz folgende lebhafte Beifall wurde am Schluß in dem Maße größer, als der bescheidene Komponist auf seinem Galeriesitz immer kleiner wurde.“

[1]) C. F. Pohl, „Denkschrift aus Anlaß des fünfundzwanzigjährigen Bestehens des Singvereins“.

Einer der aufmerksamsten und interessiertesten Teilnehmer der Brahmsschen Erfolge war ein junger blasser Mann, aus dessen schlaffem, etwas verlebtem Gesicht ein dunkles Augenpaar müde und gelangweilt in die Welt blickte, als wollte es fragen: Wozu das alles? Er stellte sich Brahms als der Pianist Karl Tausig vor, nachdem er ihm seine Begeisterung über das g-moll-Quartett schriftlich ausgesprochen hatte. „Carlo", notiert Cornelius in seinem Wiener Tagebuche, „hat an Brahms geschrieben und ihm Komplimente über sein Quartett gemacht. Er freut sich, noch unverdorbene, rückhalt- und neidlose Bewunderung in sich zu finden." Der Schüler Thalbergs und Liszts war zwei Jahre vor Brahms aus Dresden nach Wien gekommen, um hier für jene Musik, die seine überreizten Nerven allein noch in Erregung versetzen konnte, Propaganda zu machen. Im Alter von zwanzig Jahren glaubte der frühreife Jüngling mit Kunst und Leben bereits abgerechnet zu haben; glücklicherweise war dies ein Irrtum.[1]) Als Klavierspieler hatte er alle seine Rivalen überflügelt; er wußte, daß es keinen gab, der ihn in einer Technik erreichte, welche die Vorzüge seiner Meister, die tadellose Glätte Thalbergs und die heroische Kühnheit Liszts, miteinander vereinigte, und das gelöste Problem hatte mit seiner Schwierigkeit den letzten Reiz für ihn verloren. Da rüttelte ihn die plötzliche Begegnung mit dem unberührten, fast mädchenhaft scheuen Nordländer, der, obwohl um acht Jahre älter, noch jünger aussah als er, und in allem für seinen vollkommenen Widerpart gelten konnte, aus seiner Lethargie auf. Sein Erscheinen war ihm wie ein leise heraufglimmendes Morgenrot, die Verheißung eines neuen, besseren Tages, und er klammerte sich mit allen gesunden Fasern seiner zerrütteten Natur an Brahms. Die Gegensätze berührten und zogen sich an. Auch Brahms fühlte sich von dem seltsamen, fast unheimlichen Wesen Tausigs, der den geborenen polnischen Juden durch die raffinierteste Kultur in einen kosmopolitischen Elegant von tadellosen

[1]) „Mein guter Tausig ist, abgesehen von seinem Schopenhauerschen Pessimismus, den leider üble Erfahrungen geschärft und bestärkt haben, der beste Mensch, der im letzten Grunde nur das Edle und Schöne will, und einzig an einem Stolz leidet, der vielleicht die größte, aber doch auch die nobelste Sünde ist." Peter Cornelius an Dr. Josef Standhartner.

Manieren verwandelt hatte, eigentümlich gefeſſelt. Bald entſpann ſich zwiſchen ihnen eine Kameradſchaft, die, durch die Gemeinſamkeit geſelliger und künſtleriſcher Intereſſen, noch mehr aber durch die Vornehmheit ihrer Charaktere befeſtigt, zu herzlichem Einvernehmen führte. Brahms lud ſich gern in der faſhionabeln Wohnung zu Gaſt, die Tauſig in der Währingerſtraße innehatte, nachdem er von Cornelius und den „Weißgerbern“ [1]) weggezogen war, ſpielte mit ihm vierhändig oder lag auf dem Diwan, konſumierte den älteſten Kognak und die neueſten ſchlechten Witze, rauchte türkiſchen Tabak dazu und ließ ſich von Tauſig in die Geheimniſſe der Schopenhauerſchen Philoſophie einweihen, die damals der Jugend den Kopf verdrehte wie ſpäter die aphoriſtiſche Aberweisheit Nietzſches. Und Tauſig wieder beſuchte nicht minder häufig ſeinen neuen Freund in der Czerningaſſe, in welche Brahms bei Anbruch des Winters gezogen war, und ließ es ſich in dem freundlichen Stübchen bei ſelbſtgebrautem ſchwarzen Kaffee wohl ſein, oder begleitete den Naturſchwärmer in den verſchneiten Prater. Schopenhauers Hauptwerk, „Die Welt als Wille und Vorſtellung“, durchzuſtudieren, gewann Brahms nicht über ſich, er hatte an den „Parerga“ genug und fertigte die Phantasmen und Sophismen des radikalen Philoſophen mit derſelben, von Beethoven übernommenen ſkeptiſchen Bemerkung ab, die er dann auch auf Nietzſche anwendete: das Gegenteil der von ihm aufgeſtellten Behauptungen werde wohl ebenſo wahr ſein. Über das poeſievolle Kapitel „Zur Metaphyſik der Muſik“ wurde eifrig debattiert, und auch Tauſigs älterer Freund, Peter Cornelius, den Brahms von ſeiner Weimar-Leipziger Zeit her kannte, nahm gelegentlich an den muſikaliſchen Unterhaltungen und philoſophiſchen Geſprächen teil. Brahms hatte eine herzliche Freude, als er den lieben ſelbſtloſen, weltunkundigen Menſchen und feinen Künſtler wiederſah, mit dem er, trotz deſſen anſcheinend ſo innigem Verhältniſſe zu Liſzt und ſeiner Muſik, vom erſten Augenblick ihrer Bekanntſchaft an lebhaft ſympathiſierte. Das Merkwürdige war, daß Tauſig und Cornelius, wenn ſie mit Brahms konzertierten, „durchaus keine Liſztianer

[1]) „Unter den Weißgerbern“ wurde ein Teil des dritten Bezirkes genannt.

ſein und geweſen ſein wollen und übrigens freilich mit dem kleinen Finger mehr leiſten als die übrigen Muſiker mit dem ganzen Kopf und allen zehn Fingern."

So ſchreibt Brahms Ende des Jahres 1862 an Joachim und fügt hinzu: „Wagner iſt hier, und ich werde wohl Wagnerianer heißen, hauptſächlich natürlich durch den Widerſpruch, zu dem ein vernünftiger Menſch gebracht wird, gegenüber der leichtſinnigen Art, wie die Muſiker hier gegen ihn ſprechen." (Joachim erwidert: „Du ein Wagnerianer? Der Kaſus macht mich lachen!") Dieſe Briefſtelle kennzeichnet die Geſinnung und das Verhalten von Brahms gegen Wagner zur Genüge und korreſpondiert auch mit den Bedenken, die ihm der „Proteſt" von 1860 erregte[1]). Im ganzen iſt ſich Brahms darin treu geblieben, daß er die Hyperbeln und Exaltationen der Wagneranbeter vor guten Bekannten und Freunden beſpöttelte, wobei er das Haupt des Vergötterten tunlichſt ſchonte, gegen die blindwütenden Läſterer und abſolut negierenden Krittler des ſelbſt in ſeinen Verirrungen noch großen, weltbewegenden Künſtlers aber einen ziemlich ſchneidigen und ſattelfeſten kleinen Wagnerianer hervorkehrte, den die wenigſten in ihm geſucht hätten. Er verſäumte keines der drei Monſtre-Konzerte[2]), in welchen der vom Rhein nach Wien am 19. November 1862 zur Wiederaufnahme der „Triſtan"-Proben zurückgekehrte Dichter-Komponiſt Fragmente aus den im Entſtehen begriffenen „Meiſterſingern" und dem „Ring des Nibelungen" perſönlich vorführte. „Neben mir in der Loge", berichtet Wendelin Weißheimer in ſeinen Erinnerungen,[3]) „ſaß Johannes Brahms, den ich bei Cornelius kennen gelernt hatte. Er blieb während des ganzen Konzerts kühl und zurückhaltend. Als ich ihn nach der hinreißenden Wiedergabe der Fauſt-Ouvertüre durch Zeichen zum Mitapplaudieren animierte, ſagte er: „Ach, Herr Weißheimer, Sie zerreißen ſich ja Ihre weißen Glacéhandſchuhe!" In Wien kam er nicht ein einziges Mal zu Wagner.[4]) Der ehrliche

[1]) Bd. I p. 403 f.

[2]) Die Aufführungen fanden am 26. Dezember 1862, am Neujahrstage und am 11. Januar 1863 im Theater a. d. Wien ſtatt.

[3]) „Erlebniſſe mit Richard Wagner" uſw. S. 226 f.

[4]) Ein Irrtum, der, wie wir ſehen werden, durch Tatſachen widerlegt wird.

Weißheimer, der so manches köstliche Detail aus seinem Verkehr mit Wagner der lachenden Nachwelt überliefert hat, fügt entrüstet hinzu: „Diese Äußerung charakterisierte Brahms so kurz und bündig, daß sie mir unauslöschlich im Gedächtnis blieb. —" Von dem folgenlosen Verhältnisse, das sich zwischen Brahms und Wagner entspann, wird noch weiter die Rede sein.

Daß der vertraute Umgang mit Cornelius und Brahms höchst günstig auf Tausig eingewirkt hat, sollte sich bald genug auch in dessen Klavierspiel, erweisen. Hanslick schreibt die menschliche Art, mit der Tausig das zuvor von ihm oft brutalisierte und malträtierte Instrument zu behandeln anfing, direkt dem wohltuenden Einflusse von Brahms zu.

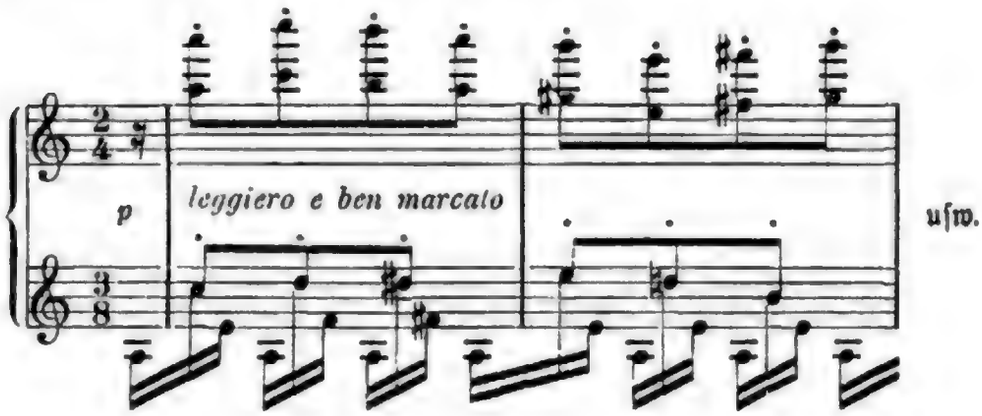
Ein bleibendes Denkmal der Freundschaft zwischen den beiden Künstlern ist uns in den „Variationen über ein Thema von Paganini" erhalten, die 1866 bei Rieter-Biedermann als op. 36 herauskamen. Sie sind im Winter 1862/63 in Wien komponiert worden, und Brahms hat ihnen, nicht ohne Absicht, den Haupttitel „Studien für Pianoforte" vorangesetzt. Ein unübertreffliches Meisterwerk der Klavierpädagogik höheren Stils, stellen sie in jedem ihrer zweimal vierzehn Stücke dem durch die verschiedensten Schulen der Geläufigkeit gegangenen Virtuosen fast ebenso viele Probleme der Technik auf, und nur derjenige, der diese alle so zu lösen vermag, daß die Etüde hinter der Variation verschwindet, darf von sich behaupten, er beherrsche sein Instrument vollkommen. Durch die Art, wie Brahms den Vorteil des Verlegers zu wahren wußte, indem er ihn ermächtigte, auf dem äußeren Umschlage der Noten den Haupttitel zu unterdrücken[1]) — der findige Rieter versteckte ihn dann auch auf dem inneren mehr, als er ihn exponierte, im Ornament einer flatternden Banderole — hat er ein Sinnbild für das Werk geschaffen und das klavierspielende Virtuosentum herausgefordert, die Hauptsache zur Nebensache zu machen. Das Thema dem zweiten Hefte wieder vordrucken zu lassen, kostete ihn einen besonderen Entschluß. Er willigte in die Zweiteilung des Werkes vor allem aus prak-

[1]) Er schreibt ihm: „Für einen etwaigen äußeren Umschlag bitte ich dringend drucken zu lassen: Variationen usw. usw."

tiſchen Rückſichten, in der Erwägung, daß die achtundzwanzig, bezw. dreißig Variationen auf einmal des Guten doch zu viel wären, und wohl auch im Hinblick auf ihren Lehrzweck, der das geiſtige Band zwiſchen ihnen lockere.[1]) Aber an der Exiſtenz eines ſolchen geiſtigen Bandes dürfen wir nicht zweifeln. Selbſt wenn ſie nicht durch die zweimal zum Finale erweiterte Form der letzten, jedes Heft abſchließenden Variation angedeutet würde, ließe ſie ſich an der wähleriſchen Sorgfalt, mit der die einzelnen aneinander gereiht und voneinander abgehoben wurden, nachweiſen. Es kam dem Komponiſten doch nicht bloß nebenbei darauf an, daß die Etüden zugleich den Ausdruck wechſelnder Stimmungen gäben, und er wollte nur dem Vergleich mit ſeinen anderen derartigen Werken vorbeugen, der in der Tat zum Nachteil des letztern ausfallen müßte. Das Thema Paganinis eignete ſich für eine Darlegung techniſcher Schau- und Prunkſtücke beſſer als für die Entfaltung jener ernſteren und tieferen muſikaliſchen Kunſt, welche die Händel-Variationen beſeelt. Des Aufputzes ſeiner Schnörkel beraubt, ſieht es unerfreulich dürr und kahl aus. Ein hölzernes Gerüſt für Girlanden, allenfalls im Stande, einen leichten Gartenpavillon zu ſtützen, aber kein Fundament für ein ſolides Haus! Und doch rahmen die Blätter und Blüten der Brahmsſchen Erfindung ſo manches liebevoll ausgeführte Bild ein, und es hängt nur von den Qualitäten des Spielers ab, die feineren Züge gewinnend hervortreten zu laſſen. Durchblättern wir das erſte Heft: Verborgene Sehnſucht ſeufzt in der rhythmiſch verſchobenen fünften Variation, tiefe Empfindung ringt ſich aus den hemmenden Synkopen der zehnten empor, ein zartes, heimliches Elfengeflüſter durchſäuſelt die elfte, eine geſpenſtiſche Schattenjagd huſcht in den Imitationen der zwölften vorüber! Im zweiten Heft bringt die vierte Veränderung mit ihrem graziöſen Walzer der Wiener Tanzmuſe eine ſchmeichleriſche Huldigung dar, zaubert der Hexentanz der achten die Geſtalt des dämoniſchen Geigers (Paganini) hervor, brauſen

[1]) Moriz Roſenthal interpellierte Brahms einmal, wie er es mit den Paganini-Variationen gehalten wiſſen wolle. „Machen Sie nur," erwiderte dieſer ihm ſcherzend, „nach dem erſten Heft eine Pauſe, und wenn dann die Leute noch nicht genug haben und keine Ruhe geben ſollten, ſo ſpielen Sie weiter!"

die mächtigen Oktaven der neunten und zehnten ihr Sturmlied, ſingt die Mittelſtimme der zwölften ihre freundliche Bitte, beſchwören die übermäßigen Intervalle der dreizehnten ein dunkles Wehe. Die Haupttonart (a-moll) wird im ganzen beibehalten; ſie wechſelt nur dreimal mit A- und einmal mit F-dur. Um ſo reicher ſind die Modulationen im einzelnen; beſonders intereſſant erſcheinen in dieſer Beziehung die chromatiſche neunte und die nach Dur überleitende zehnte Veränderung des erſten, die von rollenden Terzen- und Dezimenläufen begleitete erſte Variation des zweiten und die Finalſätze beider Hefte. Noch mannigfaltiger als das harmoniſche wird das rhythmiſche Element ausgeſtaltet, oft in der verwegenſten Art, die ſelbſt einem von Schumann gehörig eingeteufelten Metriker zu ſchaffen macht. In der fünften Variation des erſten Heftes wird der Zweiviertel- mit dem Sechsachteltakt dergeſtalt verkuppelt, daß die begleitende der melodieführenden Stimme in der Gegenbewegung folgt, ihr den Vortritt überläßt und dann ſcheinbar immer um ein Achtel zu ſpät kommt. Die ſiebente Variation des zweiten Heftes aber iſt eine rhythmiſche böſe Sieben der gefährlichſten Art. Da beginnt die Begleitung mit Sechzehnteltriolen im Auftakt, der ihre Figur verſchiebt und ſie in Konflikt mit der melodiſchen, ungerade gemeſſenen Mittelſtimme bringt, welche ſie außerdem noch auszuführen hat, während die Hauptmelodie in geradem Takt ruhig darüber hinweggeht:



Das Spiel wird noch erſchwert, wenn in der Wiederholung die Achtel der Oberſtimme zu Sechzehnteln verdoppelt werden. Die Hände löſen einander ab, wie überhaupt durchgängig das Prinzip

beobachtet wird, beiden Händen abwechſelnd dieſelben Aufgaben zuzuweiſen, um ſie gleichmäßig auszubilden und von einander zu emanzipieren. Die Linke ſoll immer genau wiſſen, was die Rechte tut, darf ſich dies aber nicht merken laſſen. „Wer bei dieſen Doppelgriffen, dieſen Spannungen, dieſen überſchlagenden Partien niemals ſtrauchelt, der iſt auf dem beſten Wege, ein Paganini des Klaviers zu werden. Für diejenigen, welche ſich auf die Klavierkonzerte von Brahms techniſch vorbereiten und in die Eigentümlichkeit ſeines Klavierſtiles eindringen wollen, gibt es kein beſſeres Mittel als dieſe Variationen op. 35.“ (Hermann Kretzſchmar.)[1])

Gemäß ihrer Doppelnatur benutzte Brahms ſeine Variationen nicht nur zum Privatſtudium — zu ſeiner Schülerin Marie Geisler (Frau Prof. Grün), die ihn einmal beim Üben überraſchte, ſagte er: „Das ſind meine Fingerübungen!“ — ſondern auch zum Konzertvortrage. Er ſpielte ſie in Wien zuerſt am 17. März 1867 (in einem eigenen Konzert). Sein Freund Tauſig, dem als dem „Paganini des Klaviers“ das Werk ſo recht in die Finger komponiert worden war, nahm die Variationen gleich nach ihrem Erſcheinen in ſein Repertoire auf und ſpielte ſie zuerſt am 25. März 1867 in der Berliner Singakademie.

Außer den Paganini-Variationen beſitzen wir noch ein köſtliches Andenken an die erſte Wiener Zeit in dem vierſtimmigen Liede „An die Heimat“. Brahms komponierte es zu Weihnachten[2]) und goß die ſehnſüchtigen Empfindungen des in der Fremde umſonſt auf eine Freudenbotſchaft harrenden Vereinſamten, der das ſchöne Feſt der Kinderzeit, abgetrennt von ſeinen Lieben, verbringen mußte, in ſeine rührenden Klänge. Faſt ein Jahrzehnt hatte das Sternauſche Gedicht im Hamburger Liederheft geſchlum-

---

[1]) Hierher gehören noch die von Brahms nach anderen Meiſtern zu Studienzwecken ausgeführten, bei Senff 1869 und 1879 erſchienenen Bearbeitungen: Webers Perpetuum mobile für die linke Hand, Chopins f-moll-Etüde, das Preſto der Bachſchen Violinſonate in g-moll I und II und die Bachſche Chaconne für die linke Hand allein, ſowie die einundfünfzig, in zwei Heften bei Simrock 1893 herausgegebenen, rein techniſchen „Übungen für das Pianoforte“.

[2]) Nach einer perſönlichen Mitteilung des Meiſters. Das Lied erſchien nebſt zwei anderen „Quartetten für vier Soloſtimmen mit Pianoforte“ erſt 1874 als op. 64 bei C. F. Peters.

mert, nun erweckte es der in seinen Taschenbüchern Blätternde zu neuem, unvergänglichem Leben. Er fühlte den tiefen, wehevollen Sinn der halbvergessenen Worte wie sein eigenes Schicksal. Die alte Liebe seiner Jugend stieg aus dem Schattenreiche wieder auf, und sie verfloß mit allem, was ihm teuer war in der fernen, verlassenen Heimat. Mit diesem Liede hat Brahms sich zum Sänger des Heimwehs gemacht, der das jedem guten und anhänglichen Menschen innewohnende Gefühl vom Grund aus erschöpfte. Mit der zweimaligen Apostrophe eines an- und abschwellenden Seufzers beginnend und bis zum letzten Hymnus und Gebet sich ausbreitend und steigernd, eröffnet das Lied die lange Reihe ergreifender Gesänge ähnlichen Inhalts, die mit dem trotzigen „Kein Haus, keine Heimat" (op. 94) und dem trostlosen „Ein Wanderer" (op. 106) ihren Abschluß findet.

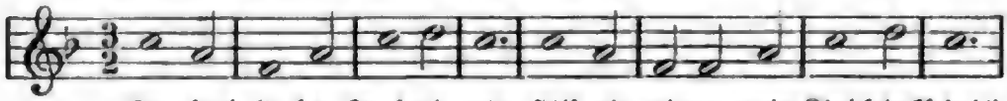
Brahms hätte nicht der treue Sohn seiner Vaterstadt sein müssen, wenn ihm nicht sein unbezwingliches Heimweh überall hin nachgegangen wäre. Die Freuden, Genüsse und Erfolge, die er in Wien davontrug, konnten ihm keinen vollen Ersatz bieten für den väterlichen Tisch in der Fuhlentwiete und die Studierstube in der Schwarzestraße von Hamm. Seine wechselnden Stimmungen kommen in den an Joachim gerichteten Briefen nebenbei und halbversteckt zum Ausdruck; denn Brahms hütete sich, alle seine in Betracht fallenden Erwägungen und Bedenken laut werden zu lassen. Vermied er es, selbst zu dem vertrautesten Freunde unter vier Augen von seinen persönlichen Angelegenheiten und Zuständen zu reden, so hielt er als Briefschreiber noch mehr mit ihnen zurück. Gleichwohl kann er sein Heimweh ebensowenig verbergen wie seine Empfänglichkeit für die Wiener Reize und Genüsse, und sein Unmut über die, wie er meinte, unschlüssigen Hamburger bricht in den Worten aus: „Schafften die Betreffenden einem dort doch etwas mehr Musiktätigkeit, daß man nicht gar so faul daläge, nichts Vernünftiges hörte und gar nichts Vernünftiges tun könnte, da ginge ich nicht weg, um anderswo mindestens meinen Ohren was Gutes zu tun!" Am 29. Dezember schreibt er: „Es ist hier ganz gut, aber ich gehe doch wohl wieder nach Hamburg." Am 2. Februar weiß er noch nicht, was der Frühling bringen wird. Es sei wohl recht kindlich, räsonniert er

wenn er ſich locken laſſe, nachzudenken, daß der Sommer ſich ſchön zuſammen (mit Joachim) verlebe. Trotzdem werde er der Narr ſein und zur ſchönſten Jahreszeit den Prater und die Berge laſſen und zu Muttern gehen. In dieſer Sache ſei er ſehr altmodiſch. Er wünſche, hin und her fahren zu können. Dann ginge er jetzt nach Hamburg und Hannover, und wenn der Mai komme, hin, wo es am ſchönſten ſei. Er müſſe jedoch zufrieden ſein, wenn ſein Geldbeutel an einem Ort, in Wien oder in Hamburg aushalte, Strapazen vertrage er (der Beutel) nicht. — In demſelben Briefe vom 2. Februar meldet er, daß Laub ſechs Quartettabende in Wien geben wollte, und fügt hinzu: „Er iſt wirklich ein ausgezeichneter Geiger. Was ihm abgeht, mich entzücken zu können, das fehlt ihm als Menſchen ſo ſehr, daß man es gar nicht verlangt und erwartet. Das iſt aber auf der anderen Seite mit Hellmesberger und ſchließlich mit jedem ſo.“ In nächſter Zeit käme Raff, der Komponiſt der Preisſymphonie „An das Vaterland“.[1]) Von Tauſig und Cornelius habe er gehört, daß Liſzt wahrſcheinlich in ein Kloſter ginge. Ihm (Brahms) ſcheine das der rechte Schluß und förmlich noch zu fehlen an dem merkwürdigen Leben des Mannes. —

Bald darauf erhielt Brahms die Nachricht von der Verlobung ſeines Freundes Joachim mit Amalie Weiß (eigentlich Schneeweiß), der jugendſchönen Altiſtin des Hannoverſchen Hoftheaters. Der Brief, der die frohe Botſchaft brachte, ſchneite ihm, wie er zurückſchreibt, in eine Stimmung hinein, daß er ihn tief ergriff. „Kann ich doch hier nicht aufhören zu denken, ob ich, da ich mich doch vor anderen Träumen beſſer hüte, lieber hier alles, außer einem, genieße und wahrnehme, oder nach Hauſe gehe, eines habe, eben zu Hauſe bin und alles andre laſſe.“ Dieſe dunkle, nach Deutung verlangende Briefſtelle zeigt uns Brahms am Scheidewege zwiſchen Hamburg und Wien; ſeine Begriffe von Gebundenheit und Freiheit, Amt- und Berufspflichten, Philiſtertum und Künſtlerſchaft wogen durcheinander. Noch glaubt er, im Hin-

[1]) Die Geſellſchaft der Muſikfreunde in Wien hatte eine trockene Konkurrenz für Symphonien veranſtaltet, eine Preisausſchreibung ohne Preis. Joachim Raff und Albert Becker konnten ſich in die mageren Ehren des Sieges teilen.

blick auf die ihm vor seiner Reise gemachten Versprechungen, die offene Wahl zu haben, und das Beispiel des Freundes bestärkt ihn mächtig in seiner, wie er in Wien einsehen lernte, etwas kleinbürgerlichen und von ererbten Vorurteilen eingeengten Anschauung des Lebens. Er möchte und könnte es wohl auch so gut treffen wie der Freund, behaglich am eigenen Herde Hände und Herz wärmen, in Amt und Würden sitzen und die geliebte Göttingerin heimführen, die ihm noch immer durch den Kopf geht, obgleich er in Gefahr war, sein Herz an Frau Dustmann, den Wiener Fidelio, zu verlieren, die ihm in Wien noch verführerischer entgegentrat als im Sommer auf dem Musikfest am Rhein. Doch der Mut, mit fester Hand sein Schicksal zu ergreifen, scheint ihm jetzt verdächtig und kommt ihm fast wie Leichtsinn vor. Er bewundert Joachim, daß er ganz ungeniert und dreist die „reifsten und schönsten Paradiesäpfel pflücke", aber er bewundert ihn mit einem leisen, geheimen Schauer, weil ihm die Ahnung aufdämmert, daß man sich mit der Muse nicht verheiraten könne, und er weiß nichts Besseres zu tun, als zu wünschen, „es möge alles so schön und gut werden, wie es eben an sich gut und schön und wünschenswert ist". Er will sich auf die Zeit freuen, „wo er auch bei Joachim, wie schon bei manchem treulosen Freunde, an einer Wiege kauern kann und vergessen, Betrachtungen anzustellen, das liebe lachende Kindergesicht sehend". Seinerzeit werde er ihm „ein wundervolles altes katholisches Lied zu häuslichem Gebrauche schicken", ein schöneres Wiegenlied lasse sich nicht auftreiben:



Jo = seph, lie=ber Jo=seph mein, Hilf mir wiegen mein Kindlein klein![1])

Nun habe er einen Grund mehr, nach dem heimatlichen Norden zu ziehen.

---

[1]) Brahms, der in der musikalischen Abteilung der Wiener Hofbibliothek und im Archiv der „Gesellschaft" fleißig hospitierte, fand das alte Weihnachtslied von Calvisius, das auch Liszt in seiner „Heiligen Elisabeth" benutzt hat, bei Corner und Meister. Die versprochene Komposition aber kam erst 1884 als „Geistliches Wiegenlied" in den Gesängen für eine Altstimme mit Bratsche und Pianoforte op. 91 heraus. Der erhoffte neue Weltbürger erschien an Brahms' 31. Geburtstag, und Brahms wurde sein Taufpathe.

Von dem eigentlichen „Grund“ mit zwei Vornamen, dem Friedrich Wilhelm Grund, Direktor des Philharmoniſchen Konzertvereins und der Singakademie in Hamburg, ſpricht Brahms in ſeinen Wiener Briefen nicht. Und doch war dieſer Grund der ſtärkſte, der ihn nach der Heimat zurückzog. Wenn es dem Komitee inzwiſchen gelungen war, den verdienten Kunſtveteranen in Ruheſtand zu verſetzen, ſo konnte er ſeiner Berufung nach Hamburg täglich und ſtündlich gewärtig ſein. Hatte er doch in Wien die Weihen des „muſikaliſchen Rom“ empfangen und weit über Verhoffen hinaus Gelegenheit gehabt, ſich ihrer würdig zu zeigen! Er war nicht nur in den beiden größten Wiener Konzertinſtituten und im Quartett Hellmesberger als Komponiſt aufgetreten, ſondern hatte auch in eigenen und fremden Konzerten[1]) als ausübender Künſtler geglänzt und binnen verhältnismäßig kurzer Zeit ſich eine geachtete Poſition im Muſikleben Wiens errungen. Zum Überfluß wurde ihm auch noch die Chormeiſterſtelle der Wiener Singakademie „hingehalten“, nachdem er am 10. April 1863 im Konzert ſeiner Freundin Julie von Aſten ſechs ſeiner Frauenchöre (darunter drei mit Akkompagnement von Harfe und Hörnern) dirigiert hatte. Der verlangte Befähigungsnachweis war alſo in jeder Hinſicht von ihm erbracht worden. Warum zögerte man in Hamburg noch immer mit dem entſcheidenden Worte? Brahms hatte ſchon zu Weihnachten wieder daheim zu ſein gehofft; denn bis dahin ſollte die Angelegenheit geordnet ſein. Nun zog der Frühling

---

[1]) Am 25. März 1863 ſpielte Brahms in einer zum Beſten des Bürgerſpitalfonds unter Deſſoffs Leitung im Hofoperntheater gegebenen Abendakademie Beethovens G-dur-Konzert, Schumanns Fis-dur-Romanze und eine der Marches caractéristiques von Schubert. In demſelben Konzert wirkten Karoline Bettelheim und Ferdinand Laub mit. Am 12. April wurde im Salon Streicher in der Ungargaſſe für den ſchwer erkrankten Violinvirtuoſen und Komponiſten H. W. Ernſt eine zweite Soirée musicale veranſtaltet, bei welcher Brahms außer einem Klavierſolo mit Hellmesberger Ernſts „Pensées fugitives“ und mit Hellmesberger, Röver und der Bettelheim „Schottiſche Lieder“ von Beethoven vortrug. Eine erſte („Privat“-)Soiree, die denſelben wohltätigen Zweck verfolgte, war am 18. Dezember 1862 vorangegangen, bei welcher „Das Wechſellied zum Tanze“ und die Duette op. 28 als Novitäten erſchienen, und Brahms mit Julie v. Aſten Schumanns Variationen für zwei Klaviere vortrug.

bereits ins Land, die Saiſon neigte ſich ihrem Ende zu, Grund dirigierte nach wie vor die Philharmoniſchen Konzerte, und Brahms konnte ſich noch immer nicht von Wien trennen. Im März endlich traf eine Nachricht aus Hamburg ein, die den ungeduldig Wartenden aber weniger erfreute als überraſchte und befremdete. Am 6. März 1863 hatte dort eine Symphonie-Soiree des Philharmoniſchen Konzertvereins ſtattgefunden, bei welcher dem Publikum außer dem gewöhnlichen Ohrenſchmauſe noch ein beſonderes Schauſpiel dargeboten wurde. Nach der erſten Nummer des Programms, einer Haydnſchen Symphonie, nämlich überließ der greiſe Dirigent das Kommando einem jungen fremden Künſtler, der ſich in Hamburg allgemeiner Gunſt erfreute, und dieſer Fremde war — Freund Julius Stockhauſen. Für eine ſymboliſche Handlung brauchte dieſer extemporierte Direktionswechſel nicht gerade angeſehen zu werden, da ſich der Vorgang ohne jede Feierlichkeit vollzog, und doch war es eine ſolche geweſen, wenngleich der Schein des Zufälligen, wohl auch mit Rückſicht auf Brahms, ſorgfältig gewahrt wurde. Stockhauſen war zum „Paulus" nach Hamburg gekommen, den er Ende März unter Grunds Leitnng in der Petrikirche ſingen ſollte und ſang. Er hatte ſich zuvor in der Stille gründlich mit Direktionsſtudien beſchäftigt, um gelegentlich einen leitenden Poſten übernehmen zu können, und er glaubte vielleicht, dem müden Grund nur einen augenblicklichen Gefallen zu erweiſen, als er ihm den Taktſtock aus der Hand nahm, um unter jubelndem Zuruf der begeiſterten Zuhörer Bruchſtücke aus Beethovens Prometheus-Muſik und Schuberts C-dur-Symphonie mit Schwung und Feuer vorzuführen. Auch Brahms konnte an einen Zufall denken und ſich das Manöver ſogar zu ſeinen Gunſten deuten, als habe Grund ſeine Direktionsmüdigkeit öffentlich markieren und dem mit Brahms befreundeten Sänger den Stab der Herrſchaft in Abweſenheit des berufenen Nachfolgers nur pro cura leihen wollen, damit er ihn dann jenem übergäbe. Bald aber öffnete, was er weiter von Hauſe erfuhr, Brahms die Augen. Am 13. April ſchreibt er an Joachim, er fürchte ſich vor der offiziellen Anfrage, ob er die Chormeiſterſtelle in Wien annehmen wolle, da er dies dann doch ernſthaft bedenken müßte. In Wien könne er genußvoll und gut leben ohne Anſtellung, während er in Hamburg nicht ohne ſolche gelangweilt

herumſchlendern dürfe. Und er ſei Eſel genug, zu bedauern, daß es ihm ging wie dem König von Griechenland, und daß ihr frommer Freund (das betreffende Komiteemitglied), der immer ſeufzte, er, Brahms, wäre ihm der Wichtigſte in Hamburg, die Tür hinter ihm zumachte, als er den Rücken wandte zu einer Spazierfahrt. Der erhoffte Antrag blieb aus. Schon im nächſten Philharmoniſchen Konzert war Stockhauſen Alleinherrſcher, Joachim ſpielte unter ſeiner Leitung das Beethovenſche Konzert, und von Grund verlautete nichts weiter. Am 6. Mai gab dann Stockhauſen noch ein großartiges Konzert zum Beſten des Penſionsfonds für Hamburger Muſiker, das ihm die Herzen der Orcheſtermitglieder ebenſo zuwandte, wie es die Sympathien des Publikums verſtärkte und vermehrte. Das Konzert beſtand aus zwei Teilen; im erſten ſang Stockhauſen Schumanns Eichendorffſchen Liederkreis, und im zweiten dirigierte er Beethovens Paſtoralſymphonie. Damit war die Wahl des Dirigenten bei Vorſtand und Publikum, bei den Muſikern und der Kritik entſchieden. In den Hamburger Zeitungen, die ſich um Brahms und deſſen Erfolge in Wien nicht im geringſten bekümmerten, wurde Stockhauſens Maikonzert als das Programm für den künftigen Winter ausgerufen und zugleich als Bürgſchaft dafür, „daß der Philharmoniſche Verein die Aufgabe, zu welcher ihn das Alter ſeines Beſtehens und die außerordentliche Gunſt des angeſehenſten Publikums beruft, in großem Umfange und in der ſchönſten Bedeutung erfaſſe.“ — Joachim hielt mit ſeiner Indignation nicht zurück, ſondern geigte dem Hamburger Komiteemitgliede Avé-Lallement gründlich die Wahrheit. Stockhauſen, ſchreibt er in einem oſtenſiblen Briefe, ſei wohl der beſte Muſiker unter den Sängern, wie man aber bei der Wahl zwiſchen ihm und Brahms als Leiter eines Konzertinſtituts ſich für Stockhauſen entſcheiden könne, verſtehe er nicht. „Gerade als Menſch eben, auf den man bauen kann, ſteht mir Johannes mit Begabung und Wiſſen erſt recht hoch! Es gibt nichts, das er nicht faſſen und mit ſeinem Ernſt erobern könnte! Du weißt das ebenſogut wie ich, und wäret Ihr ihm mit Vertrauen und Liebe alle im Komitee und Orcheſter entgegengekommen (wie Du als Freund es privatim immer tateſt), ſtatt mit Zweifel und Protektorenmienen, es hätte ſeiner Natur die Herbheit genommen,

während es ihn bei seinem Patriotismus für Hamburg, der fast kindlich rührend ist, immer bitterer machen muß, sich (für einen viel Geringeren an Talent und Charakter) hintangesetzt zu sehen. Ich darf nicht daran denken, um nicht zu traurig zu werden, daß seine engeren Landsleute sich die Mittel aus der Hand gegeben haben, ihn befriedigter, milder, und seine genialen Leistungen genießbarer zu machen. Ich möchte dem Komitee moralische Prügel (und körperliche dazu!) geben, daß es Dich mit Deinen Absichten im Stich gelassen hat. Die Kränkung Johannes' wird die Kunstgeschichte nicht vergessen. Doch basta."

Brahms zürnte Stockhausen nicht, der ihn, wohl ohne es zu wissen und zu ahnen, da Brahms über seine Zukunftspläne nichts verlauten ließ, in der Vaterstadt bei seinen Landsleuten ausgestochen hatte. Aber in seiner besten Hoffnung getäuscht und um die Erfüllung seiner heißesten Wünsche betrogen, konnte er das ihm zugefügte Unrecht und die Kränkung, die er darüber empfand, lange nicht verschmerzen, und auch gegen den Freund blieb ein Stachel in ihm zurück. Sein Schicksal war entschieden. Er wurde der Unbehauste, Unbeweibte, Unbeamtete, der „unnütze Mensch", als welchen er sich in Scherz und Ernst zu bezeichnen pflegte, und es blieb ihm nichts übrig, als ein neues, dem früheren bewußt entgegengesetztes Leben zu beginnen. Am 1. Mai endlich riß er sich von Wien los, ehe noch über die Chormeisterstelle bei der Wiener Singakademie eine Entscheidung getroffen worden war; Sohnespflichten und Heimweh riefen ihn nach Hause. Er hielt sich einige Tage bei Joachim in Hannover auf und war zu seinem dreißigsten Geburtstage wieder bei den Eltern. Sein Lied begleitete ihn, und schmerzlich tönte der seelenvolle Gesang in ihm nach:

„Heimat!
Gib mir den Frieden zurück,
Den ich im Weiten verloren,
Gib mir dein blühendes Glück!
Unter den Bäumen am Bach,
Wo ich vor Zeiten geboren,
Gib mir ein schützendes Dach,
Liebende Heimat!"

II.

In Hannover kam Brahms gerade zurecht, um den ſich während des Mai 1863 immer wieder erneuernden Abſchied des Fräulein Amalie Weiß im Theater mit zu feiern. Joachim hatte ſeine Braut veranlaßt, der Bühne zu entſagen, und ſie trat an der Stätte ihrer jungen Triumphe in ihren Hauptrollen zum letzten Male vor das Publikum. Ihr künftiger Eheherr hatte auf Befehl der Königin zu deren Geburtstage Glucks „Orpheus“ einſtudiert, und bei einer Wiederholung der Oper ſaß Brahms mit Klara Schumann und Otto Jahn unter den Zuhörern. Brahms war, wie er an Dietrich ſchreibt, ſehr entzückt von der neuen Braut.[1]) Bei luſtigem Herumſchlendern im Walde lernte er das liebenswürdige Mädchen näher kennen, die Künſtlerin aber nahm ihn durch die „ſchöne ſanfte Würde“ ihres Orpheus vollends gefangen. Sie beſaß die edelſte und reinſte tiefe Altſtimme, die er noch gehört hatte, und dieſe Stimme, welche an geſättigtem Glanz und dunklem Feuer mit jeder altitalieniſchen Bratſche wetteifern konnte, verleugnete trotz ihrer faſt männlichen Kraft nicht die zart empfindende Seele des Weibes, ſondern klang wie die Verkündigerin ungehobener, zum Lichte eines höheren Tages drängender Gemütsſchätze.[2]) Bei vielen Liedern, die Brahms in der Folge

---

[1]) Die Vermählung fand am 10. Juni in der Schloßkirche zu Hannover ſtatt, unter Aſſiſtenz des Königspaares, der Prinzeſſinnen und einer zahlreichen Verſammlung von Gäſten.

[2]) „In der Bewunderung der Altiſtin Fräulein Weiß,“ ſchreibt Joachim in demſelben, im vorigen Kapitel zitierten Briefe an Lallement, „treffen wir wieder einmal recht zuſammen, lieber Avé. Ich meine, man hörte es der Stimme ſchon an, eine wie reine, tiefe Natur in dem Mädchen wohnt, das ſeit dem achtzehnten Jahre den Vater verloren hat, und ſpäter, Mutter und Schweſter am Totenbett pflegend, unberührt von jeder Spur des Theatertreibens, in der weltlichen Kaiſerſtadt geblieben iſt. Da iſt die warme Kunſtliebe einmal wieder recht eine Wundergabe vom Himmel geweſen“ . . .

komponierte, lag ihm ihr herrlicher Timbre im Ohr, und Amalie Joachim teilte sich mit Julius Stockhausen in die Ehre, die Brahmssche Lyrik vielfach inspiriert und befruchtet zu haben. Über der Freude des Wiedersehens mit den alten Freunden und der Lust an der neuen folgenreichen Bekanntschaft, wurde ein anderer Zweck, der Brahms nach Hannover geführt hatte, nicht vergessen.

Es handelte sich darum, ein noch unerprobtes Werk der Brahmsschen Kammermusik gründlich durchzunehmen, über welches lange zwischen den Freunden hin und her geschrieben worden war: das f-moll-Quintett. Auch dieses, einen der stolzesten Höhenpunkte im Schaffen des Komponisten bedeutende Meisterwerk war ein Schmerzenskind seines Geistes und sollte ihm noch viel zu schaffen machen. Vor Jahresfrist in die Welt gesetzt — das Quintett wurde im Frühling 1862 zu Münster am Stein begonnen und bald darauf in Hamm beendet[1]) — wollte es nicht stehen und gehen lernen, sondern vergalt alle Liebe und Sorgfalt seines Erzeugers mit hartnäckigem, passivem Widerstande. Woran es bei ihm fehlte, wußte und ahnte Brahms lange nicht. Ausnahmsweise einmal für seine eigene Schöpfung persönlich eingenommen, war er von der starken Ursprünglichkeit und zwingenden Kraft seiner Erfindung, von dem hohen Wert seiner gediegenen Arbeit so tief durchdrungen, daß er das Quintett lieber als irgend ein anderes Werk während seines Aufenthaltes in Wien aufgeführt hätte, zumal er bemerkt zu haben glaubte, daß gerade in Wien („wohl mit durch Wagner") die Musik „aufgeregteren Charakters" jeder anderen vorgezogen wurde. Ihm standen dabei noch mehr die Musiker als das Publikum vor Augen. Sein Sextett, so hatte er am 9. November 1862 an Joachim geschrieben, in demselben Briefe, der von Wagners Einfluß auf den Geschmack der Wiener spricht, lasse kühl, wogegen sein Klavierkonzert sehr gefalle, und sein A-dur-Quartett habe hinter dem in g-moll zurückstehen müssen. Glücklicherweise konnte er damals seine Absicht nicht realisieren; denn er erhielt das Manuskript des Quintetts, das vier Wochen in Hannover liegen geblieben war, ehe es Joachim auf seinen englischen Konzertfahrten nachreiste, so spät wieder, daß bei der gebotenen Vorsicht des Einstudierens an eine öffentliche Auf-

[1]) Siehe Brahms I, 414, 444, 475 f., 478.

führung nicht mehr zu denken war. In seiner ursprünglichen, von unerhörten Schroffheiten, Härten und kaum zu überwältigenden technischen Schwierigkeiten strotzenden Fassung (als Streichquintett mit zwei Violoncellen) hätte das Werk, wenn es überhaupt gespielt worden wäre, zweifellos das fürchterlichste Fiasko gemacht. — „So wie das Quintett ist", schreibt Joachim, der im April mit seiner Quartettgesellschaft in Hamburg gastierte, „möchte ich es nicht öffentlich produzieren — aber nur, weil ich hoffe, du änderst hie und da einige selbst mir zu große Schroffheiten und lichtest hie und da das Kolorit." Ungern gab er das Werk, um das er von Brahms gedrängt wurde, aus den Händen, ohne es dem Freunde vorgespielt zu haben, was, nach seiner Meinung das einzige Mittel gewesen wäre, ihm zu nützen. Er vermißte den sinnlichen Reiz des Wohlklanges, ohne den kein musikalisches Werk gefallen kann, mag es noch so erhabene Gedanken ausdrücken, noch so fließende Melodien enthalten, noch so kunstvoll gearbeitet sein.

Brahms konnte sich von der üblen Klangwirkung noch in Wien überzeugen, da ihm das Quintett privatim von Heller, Bachrich, Goldmark, Lackenbacher und Gänsbacher vorgespielt wurde. Obwohl er die von Joachim angedeuteten anstößigen Stellen abgeändert oder gemildert hatte, wollte es nicht klingen. Immerhin war die Möglichkeit nicht ausgeschlossen, daß die Schuld an der mangelhaften Ausführung lag. Nun aber klang es auch bei Joachim, nach sorgfältigem Studium und öfterem Probieren um weniges besser, und der Beweis war erbracht, daß der Fehler nicht in einigen, leicht zu beseitigenden Äußerlichkeiten, sondern tiefer im Organismus des Werkes saß, obwohl es, wie auch Joachim urteilt, „in jeder Zeile Zeugnis einer fast übermütigen Gestaltungskraft gibt und durch und durch voll Geist ist." In der Wahl der Instrumente wie in der Ungeübtheit des Komponisten, der mit der Natur des Streichquartetts praktisch noch immer nicht hinlänglich vertraut war, glauben wir die Ursache der mangelhaften Wirkung erkennen zu dürfen. Da Brahms das Manuskript des Streichquintetts dem Feuertode überantwortete, nachdem er es in eine Sonate für zwei Klaviere und endlich, da diese auch nicht zur Versinnlichung seiner Ideen ausreichte, in das Quintett für Klavier und Streichinstrumente umgewandelt hatte,

ſo entzieht ſich das Werk in ſeiner urſprünglichen Geſtalt unſerer Kontrolle. Aber die zuvor ausgeſprochenen Vermutungen erhalten beweiskräftiges Gewicht, wenn wir ſehen, daß das Quintett auch in ſeiner letzten Faſſung den Streichern noch manchmal Wirkungen abverlangte, die ihnen verſagt ſind.

Mit dem f-moll-Quintett ſollte Brahms eine ähnliche Erfahrung machen wie mit ſeinem Klavierkonzert, das, anfangs als Symphonie gedacht, doch zu viel Klaviermäßiges hatte, um rein im Orcheſter aufgehen zu können. Auch hier ſtemmten ſich dem Komponiſten die von ihm gewählten Ausdrucksmittel entgegen, und er fühlte ſich durch ſie in ſeinem Gedankenfluge eher gehemmt als befördert, wenn er ſeinen großartigen, keineswegs einfachen Formideen nachjagte. Streng genommen, eignen ſich die in ihrem Charakter ſo verſchiedenartigen Themata innerhalb desſelben Stückes weder für ein einzelnes Inſtrument, noch für irgend einen Komplex von Inſtrumenten, es müßte denn ein beſonders organiſiertes Orcheſter fakultativ für ſie eintreten. Aber der Maſſe des Orcheſters widerſtrebt andererſeits der Grundcharakter der Kompoſition, der dieſe entſchieden der Kammermuſik zuweiſt. Für das dominierende Thema des erſten Satzes, das gleichſam zaudert, die niederreißende Gewalt eines unbeugſamen Entſchluſſes aufzubieten, um dann im Fortiſſimo mit ihr loszubrechen, ſcheint ſelbſt das Uniſono der Inſtrumente noch zu ſchwach — das Pedal der Orgel müßte nachhelfen. Man begreift nicht, daß die rollenden Figuren des Klaviers, die auf der Durdominant von F wie zu einem Tigerſprunge ausholen, einmal den Streichern zugeteilt geweſen ſein ſollen. Dieſe und ähnliche Stellen waren offenbar für die Herbeiführung des Pianofortes entſcheidend. Das Thema iſt von Brahms zuerſt in folgender Weiſe phraſiert worden:

während es heute ſo daſteht:

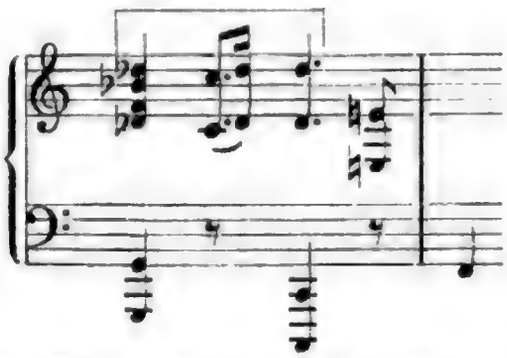
I.

Wir würden, in Übereinſtimmung mit der daraus entwickelten Figuration:

Ia.

einer dritten Variante den Vorzug geben:

Ein Zufall oder Verſehen iſt der eigentümliche Zuſchnitt des Themas, der ſeine organiſche Gliederung verwiſcht, gewiß nicht; vielleicht ſollte der allzu leichte Schwung, der durch die Verknüpfung des Auftaktes mit dem Niederſchlage entſtände, vermieden und die Wucht des Ganzen noch verſtärkt werden. Als Gegenſatz zu der troſtlos flehenden Bitte, mit welcher die erſte Violine ein neues Thema beginnt, kann der trotzige Hauptgedanke ſich gar nicht energiſch genug zuſammenfaſſen. Wie ſchmerzlich ſchneidet das ſcharf diſſonierende Des in die Harmonie ein, und wie wunderbar wird die ausdrucksvolle Melodie vorbereitet! Das Klavier nimmt ihren Anfang voraus, als ſolle ſie gegen den eigenwilligen Helden aufgeboten und zu Hilfe gerufen werden. Wie? kommſt du nicht? klagt es, und die Hoffnung ſinkt:



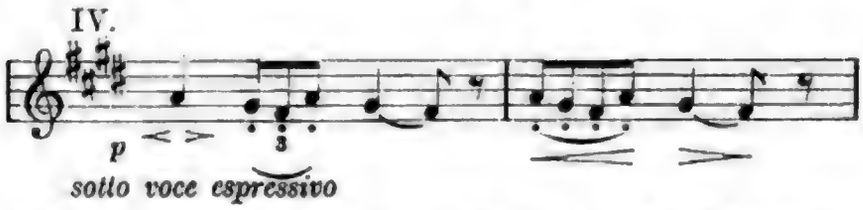
Man glaubt den Schluß gehört und f-moll erreicht zu haben. Da fällt die Geige wieder mit Des ein:

II.

uſw.

und führt die Melodie fort, weit fort nach cis. Hier erwartet den Zuhörer eine seltsame Überraschung. Über leise und unablässig bohrenden Baßtriolen huscht wie mit Fledermausflügeln eine gespenstische Gestalt dahin:

und die tieferen Saiteninstrumente singen:



Dieses aus drei Tönen gebildete, ängstlich flehende vierte Thema scheint dem zweiten nahe verwandt; in der Tat spricht aus ihm dieselbe bittende Klage, nur noch inniger und rührender. Im Basse regt sich ungeduldig die aus dem Hauptgedanken entwickelte Figur Ia. Die Harmonie moduliert nach Des, der Baß bleibt auf den Dominanttönen liegen, während die Streicher an die sehnsüchtige Phrase:

ein leises, vom Klavier beantwortetes Martellato anreihen, das durch rhythmische Verschiebungen und Dehnungen, zuletzt durch Pausen und Einsätze auf schwächeren Taktteilen den Eindruck der Verängstigung und ermattender Resignation hervorruft. Die Dimensionen des Satzes entsprechen dem Reichtum seiner Gedanken, und doch bewahrt der Satz seine gedrungene Form, er hat keinen Takt zu viel und keinen zu wenig. Noch knapper womöglich tritt ihm der Durchführungsteil gegenüber, der sich auf Modifikationen und Kombinationen von I und III beschränkt, aus dem Schlusse des ersten Teiles einen neuen Kontrapunkt gewinnt und fast unvermerkt in die Wiederholung überleitet. Von schauerlicher Wir-

kung iſt dabei die Veränderung des Hauptgedankens. In der ſchleichenden, wie an dünnen Nebelfäden fortſpinnenden Melodie der Geiger erkennt man kaum noch das wuchtige Thema. Sein Heldentrotz ſcheint gebrochen, die Inſtrumente ſpielen wehmütig mit den Blättern und Blüten des zerpflückten Kranzes, die ſie einander zuwerfen. Von der zerklüfteten Einſamkeit eines öden Tales hallen die Seufzer der aufgelöſten Melodie im zwei- und dreifachen Echo wieder. Das iſt echter Brahms. In der Unerſättlichkeit ſeiner fortzeugenden Phantaſie bewährt ſich die elementare Schöpferkraft ſeiner Melodiebildung. Tod und Leben fließen ihr in eins zuſammen, und die Trümmer einer untergehenden Welt bedeuten für ſie die Keime einer aufgehenden. Man betrachte die b-moll-Stelle (Takt 32 der Durchführung) und ſehe, wie die Violinen, die ſich an dem Zerſtörungsſpiel der Inſtrumente beteiligen, ſchon wieder eine friſche Melodie ſingen:

Die Morgenröte des ſonnigen As-dur-Andantes ſchwebt herauf:

In dieſem, von ſchwärmeriſcher Liebesſehnſucht trunkenen, nach himmliſchem Genügen ſchmachtenden Tongedicht, das von den unvergeſſenen Wonnen des Andantes der f-moll-Sonate zu den kaum geahnten Seligkeiten der Romanze des c-moll-Quartetts einen ſchimmernden Irisbogen ſchlägt, in dieſer entzückenden Offenbarung des feurigſten und zarteſten Jünglingsherzens ſind Schuberts „Gefrorene Tränen“ wieder aufgetaut, um ſich mit den Blutstropfen zu vermählen, die aus den langſamen Sätzen Beethovenſcher Quartette fallen. (Zu dem Seitenſatz:

findet ſich im Adagio des Harfenquartetts eine frappante Analogie:

Takt 25 ff.) Die phantaſtiſchen und dämoniſchen Elemente, welche den erſten Satz regieren, beherrſchen auch Scherzo und Finale. Im Scherzo werden alle Spukgeiſter der Romantik auf einmal losgelaſſen, und das barocke Finale, das nach einer tieftraurigen, ſtill vor ſich hinbrütenden Introduktion einen melancholiſchen Geſellen, dem gar nicht danach zumute iſt, zum Tanz abkommandiert, ſcheint mit dem Wahnwitz zu ſpielen. Erinnern wir uns daran, daß die Ruinen der Sickingenſchen Ebernburg über dem Haupte des Komponiſten ſtanden, da er das Werk konzipierte, und daß es ihn „gewaltig ſchüttelte", als ihm der Irrſinn in Woldemar Bargiels zerrüttetem Geiſte ebendort zur ſelbigen Zeit wieder begegnete! Unholde und Geſpenſter, aber auch leuchtende Lichtgeſtalten der Vergangenheit und Gegenwart blickten dem Schreiber über die Achſel, und der alte Johannes Kreisler wurde wieder in ihm lebendig. Das wilde, mit herkömmlichen Maßen kaum zu meſſende Scherzo (c-moll) bekämpft die Mächte des Unheils, welche in zwei einander ablöſenden Moll-Perioden von zwölf und zehn Takten ſchlürfend und trippelnd näher ſchleichen mit einer ſtrahlenden Durmelodie. Gewappnet ſprengt ſie auf mutigem Streitroſſe heran und ſchwingt ihr freudiges Schwert. Mag immerhin ein Fugato die Zahl der Gegner vervielfachen, Roß und Reitersmann fürchten ſich nicht; und der Ritter trotz Tod und Teufel (Dürer) zieht ſiegreich in die Burg ein.[1]) Jene zuerſt in C auftretende

[1]) Man hat es dem Verfaſſer zum Vorwurf gemacht, daß er bei der Schilderung muſikaliſcher Kunſtwerke häufig „poetiſiere", ja, man hat gar einen Widerſpruch mit ſeinen ſonſtigen Prinzipien daraus herleiten wollen, als ob er, der erklärte Gegner der Programmuſik, hier in denſelben Fehler verfalle, den er an andern tadle. Dem gegenüber ſei folgendes bemerkt. Die Programmuſik beraubt mit ihren detaillierten Gebrauchsanweiſungen die Kunſt der Töne ihres ſchönſten Vorrechtes, die Verkündigerin des unbeſtimmten innerſten Lebensgefühles zu ſein, indem ſie ihr zumutet, etwas Beſtimmtes auszudrücken, was allein die Poeſie vermag. Sie knechtet überdies die Phantaſie des Zuhörers, welche von der abſoluten Muſik befreit und angetrieben wird, ſich alles mögliche vorzuſtellen, und bleibt ihr den Lohn für ihre Dienſte ſchuldig. Während nun das vom Muſiker aufgeſtellte Programm dieſen zu allem verpflichtet, was er nicht leiſten kann, entbindet ihn die Erklärung des Interpreten jeder Verantwortlichkeit. Dieſer gibt ſie nicht im Namen des Muſikers ab, ſondern vertritt ſie mit ſeinem eigenen als eine unter vielen annehmbaren Möglichkeiten, den verborgenen allgemeinen Sinn eines Tonwerkes zu deuten.

Melodie wäre das berufene Trio des Scherzos gewesen; dieses erscheint dann ebenfalls in C-dur und läuft Gefahr, für einen schwächeren Nachklang des dritten Scherzothemas gehalten zu werden. Stellt die an dissonierenden Vorhalten reiche Einleitung des Finales die Harmonie in Frage, so will sich auch das zweite Thema (un pochettino più animato) zu keiner entschiedenen Tonart bekennen, sondern bringt ein trübes Ferment in den Satz, das mitunter wunderliche Blasen wirft und die organischen Verbindungen, zu denen es hintreibt, revoltierend wieder zerstört. Aber sollten auch hier und da die von dem Meister des f-moll-Quintetts erreichten Wirkungen hinter seinen Intentionen zurückgeblieben sein — ein gewaltiges, zu den Gipfeln der Brahmsschen Kunst wie der Musik überhaupt sich erhebendes Meisterwerk bleibt das Quintett doch und zugleich ein unwiderlegliches Zeugnis dafür, daß die variable Form des Sonatensatzes der Phantasie des Künstlers einen weiteren Spielraum gewährt als die ausgeklügelten Formlosigkeiten seiner aberwitzigen Nachfolger.

Da das Werk, wie schon gesagt, auch in Hannover nicht klingen wollte, als es Joachim dem Freunde vorführte, so legte es der enttäuschte Komponist vorläufig beiseite und nahm es erst im Winter 1863/64 wieder auf, als er es zu der „Sonate für zwei Pianoforte", im Sommer 1864 aber endlich zu dem Quintett für Pianoforte und Streichinstrumente umarbeitete, so wie es uns heute vorliegt. Brahms gibt in seinem Kompositionsverzeichnisse kurzweg 1864 als Zeit der Umarbeitung an, und es wäre immerhin möglich, daß erst das Klavierquintett die Sonate für zwei Klaviere nach sich zog. Die Logik der Tatsachen spricht anders und entscheidet für den umgekehrten Fall.[1]) Denn Brahms

[1]) Peter Cornelius, der die Vorgeschichte des Werkes nicht kannte, erwähnt es in einem Briefe an Karl Riedel, nachdem er erfahren hatte, daß es in Leipzig mit seinen Weihnachtsliedern zusammen aufgeführt worden war: „Du glaubst nicht, wie sympathisch es mir war, dem f-moll-Quintett von Brahms vorauszugehen. Ich habe das Werk in Wien, ich möchte fast sagen, entstehen sehen. Brahms spielte es zuerst aus dem Manuskript für zwei Flügel mit Tausig: Ich liebe das Werk sehr, besonders den ersten Satz und das liebliche As-dur-Andantino des zweiten." — Hermann Levi aber berichtet: „Aus der f-moll-Sonate ein Quintett zu machen, hatte ich Brahms geraten. Er schrieb die Partitur im Sommer 1865 in Baden-

ſpielte die Sonate als Novität am 17. April 1864 mit Tauſig in einem Extrakonzert der Wiener Singakademie, das ihm die Augen über die Unzulänglichkeit auch der zweiten Bearbeitung öffnete. Gerade die beiden erſten Sätze enttäuſchten das muſikaliſche Publikum, weil ſie inſtrumentaler gedacht waren, während die beiden letzten als die klaviermäßigeren „die gedrückte Stimmung des Auditoriums wieder aufrichteten“. So berichtet die brahmsfreundliche „Allgemeine muſikaliſche Zeitung“, und ſie bemerkt, daß der „über die Gebühr ausgedehnte erſte Satz (!), ſowie die verſchwommene, unverſtändliche Träumerei des zweiten (!!) gegründete Bedenken erregten“. Gotthard, der den Spielern die Noten umwendete, will gehört haben, wie Brahms während des Spieles über das Unverſtändnis der Zuhörer bittere Worte des Unwillens äußerte.

In demſelben Konzert wurden u. a. auch die „Neckereien“ zum erſtenmal öffentlich geſungen, und zwar von Marie Wilt, Ida Flatz und den Herren Prihoda und Panzer. Brahms hatte das reizende Vokalquartett nebſt dem von ſüß einſchmeichelnder, natürlich geſteigerter Melodie getragenen „Gang zum Liebchen“ in Wien komponiert. Beide Quartette waren ein köſtliches Weihnachtsgeſchenk der Muſe, mit dem ſie ihn am 24. Dezember 1862 überraſchte, gleich nachdem er ſein unſterbliches Lied von der „Heimat“ geſungen, als hätte ſie ihn mit einer luſtigen Gabe über die Qual ſeiner Sehnſucht tröſten wollen. „Neckereien“ und „Der Gang zum Liebchen“ erſchienen zuſammen mit dem früheren „Wechſellied zum Tanze“ als op. 31 und erregten überall, wo ſie geſungen wurden, einhelligen Jubel durch die Friſche ihrer Erfindung, die feine, unauffällige Kunſt ihrer Arbeit, wie ſie ſich

---

Baden und brachte ſie mir nach Karlsruhe. Wir ſchnitten dieſelbe in drei Teile auseinander, und Brahms, David und ich ſchrieben während eines Tages und der darauf folgenden Nacht (in der wir uns durch ſchwarzen Kaffee wach erhielten) die Stimmen aus, ſo daß das Stück am folgenden Tage probiert werden konnte. (NB. nur die Streichinſtrumente — den Klavierpart ſpielte Brahms nach einer Bleiſtiftſkizze, die er ſich machte.)“ In der Jahreszahl irrt Levi. Intereſſant aber und charakteriſtiſch für Brahms iſt es, daß er Levi, der die Sonate für das Original hielt, in der Meinung beließ, auf ſeinen Rat die Umarbeitung vorgenommen zu haben, wie er ihm auch kein Sterbenswort von dem früheren Streichquintett ſagte, um ihm den Spaß nicht zu verderben.

andererſeits nicht zuletzt durch ihre Sangbarkeit empfahlen. Zum allererſten Male wurde op. 31 Nr. 1 öffentlich als „Wechſelgeſang beim Tanze“ am 18. Dezember 1862 in Wien geſungen, und zwar von Ottilie Hauer, Ida Flatz, Eduard Tiſch und Förchtgott in jener Soiree, die zum Beſten des hilfsbedürftigen, ſchwer erkrankten Violinvirtuoſen H. W. Ernſt veranſtaltet worden war.[1]) Das Opus iſt, nebenbei bemerkt, das letzte, das Brahms Breitkopf & Härtel zum Verlage überließ. „Zwei Motetten“ und „Geiſtliches Lied“ waren den weltlichen Quartetten dort unmittelbar vorangegangen, und er ſandte ihnen das neue Werk nach als „einen kleinen Epilog, der ſich, luſtig und verliebt, wie er iſt, ganz wohl ſchicken wird“. Daß dies luſtige Kleeblatt, namentlich Nr. 1, ſich „beim Exekutieren immer erſtaunlich warme Freunde erworben habe“, glaubt er hinzufügen zu müſſen.

An Rieter-Biedermann aber, den Verleger des f-moll-Quintetts, ſchreibt Brahms am 22. Juli 1865 aus Baden-Baden: „Vor allem bitte ich nochmals, den Stich möglichſt zu beſchleunigen und vom Quintett mir ſobald als möglich (vielleicht nach der erſten Reviſion) ein brauchbares Exemplar zukommen zu laſſen. Joachim kommt noch hierher, und überhaupt möchte es geſpielt werden. Ferner möchte ich, wir behielten das Werk auch als „Sonate für zwei Klaviere“ in Aug' und Sinn. Es iſt mir und allen, die es geſpielt und gehört, doch einmal beſonders lieb in dieſer Geſtalt, und möchte ein intereſſantes Werk für zwei Klaviere doch wohl gern empfangen werden. Ein vierhändiges Arrangement kann ich Ihnen jedenfalls (für ſpätere Herausgabe jedoch) geben.“ Das Werk wurde in beiden Faſſungen der Frau Prinzeſſin Anna (jetzt Landgräfin) von Heſſen, geborenen Prinzeſſin von Preußen und Mutter des als ernſten Muſiker rühmlich bekannten Landgrafen Alexander Friedrich, zugeeignet. Sie lebte im Sommer 1864 in Baden-Baden, und Brahms lernte ſie durch Eliſe Schumann kennen, die bei ihr wohnte. Da ſie ſelbſt ſehr muſikaliſch war und viel mit Klara Schumann und Brahms muſizierte, ſo fand ſie lebhaftes Gefallen an der neuen „Sonate“ und bedankte ſich für deren Widmung bei dem Autor mit dem wahrhaft König-

[1]) Vgl. S. 47.

lichen Geſchenk des Originalmanuſkripts von Mozarts g-moll-Symphonie, die als Hauptſtück der Brahmsſchen Autographenſammlung von dem glücklichen Beſitzer heilig und in Ehren gehalten wurde.[1])

Die denkwürdigen Schickſale des f-moll-Quintetts haben uns den Ereigniſſen vorausgreifen laſſen. Wir kehren zu Brahms zurück, der am 6. Mai 1863 von Hannover nach Hamburg gereiſt war, um ſeinen dreißigſten Geburtstag im Vaterhauſe zu verleben. Zu ſeiner großen Betrübnis ſollte er daheim nicht alles ſo wiederfinden, wie er es verlaſſen hatte. Zwiſchen ſeinen Eltern, die er beide mit gleich zärtlicher Liebe umfaßte, war eine Entfremdung eingetreten, und nur durch ſein vermittelndes Eingreifen konnte die gegenſeitige Spannung gelöſt, der völlige Bruch vermieden werden. Der Altersunterſchied zwiſchen den Ehegatten machte ſich immer empfindlicher geltend, je älter beide wurden. Vater Johann Jakob ſtellte als Siebenundfünfzigjähriger noch immer einen ſtattlichen und lebensluſtigen Mann vor, während

---

[1]) In einem an Hermann Levi gerichteten Briefe (vom 23. Juni 1899) ſchreibt die Frau Landgräfin: „Ich bin durch Klara Schumann im Sommer 1864 in Baden-Baden-Lichtental mit Brahms bekanntgemacht worden, und mir wurde die völlig unverdiente, aber hoch beglückende Gunſt zuteil, zuerſt damals dort in Klara Schumanns Hauſe, dann in dem meinigen, ſowie ſpäter zu Wiesbaden, im Reſidenzſchloſſe Philippsruhe bei Hanau und auf meinem Witwenſitz zu Frankfurt a. M. mit Brahms vielfach muſizieren, ja ſogar vierhändig ſpielen zu dürfen. Sein Klavierquintett op. 34 f-moll wurde mir von ihm, in doppelter Form, gewidmet; auch ſchenkte er mir dasſelbe im Manuſkript als „Sonate für zwei Pianoforte“, wie er's urſprünglich komponiert und alsbald nach ſeiner Entſtehung (gerade in jenem Sommer 64) mit Klara Schumann mir vorgeſpielt hatte. Durch beſonderen Glückszufall erwarb ich kurz danach Mozarts g-moll-Symphonie im Originalmanuſkript, brachte ſie Brahms dar und konnte ihm hiermit eine wirkliche, ſeiner würdige Freude verurſachen. — Seit gedachten, längſt entſchwundenen ſchönen Zeiten hat der muſikaliſche Verkehr mit Meiſter Brahms fortbeſtanden. Bis in ſein letztes Lebensjahr beſuchte er mich bei ſeiner jedesmaligen Anweſenheit zu Frankfurt; er wohnte bei Klara Schumann, wo ich meiſt ſeine Kammermuſik wundervoll aufführen hörte. Öfters kam er zu mir an der Seite meines älteſten Sohnes, des Landgrafen Alexander, welchem er gleichfalls gütiges muſikaliſches Intereſſe widmete. — Daß er mir Glücklichen ſein f-moll-Prachtwerk dedizierte, ſeine wohlwollende Nachſicht und freundſchaftlichen Geſinnungen ſtets bewies und bewahrte, bleibt mein Stolz und Lichtpunkt bis ans Ende meiner Tage.“

ſeine vierundſiebzigjährige Frau Chriſtiane längſt eine gebrochene hinfällige Greiſin geworden war, die gänzlich unter dem ungünſtigen, eher aufreizenden als mildernden Einfluſſe ihrer verblühten Tochter Eliſe ſtand. Beide Frauen, durch gemeinſame Intereſſen verbunden, in denen ſie ſich vom Vater verkürzt wähnten, konſpirierten gegen das Oberhaupt der Familie und ließen es das Übergewicht ihrer häuslichen Macht fühlen. Bruder Fritz, in jeder Beziehung das Gegenteil von Johannes, hatte ſich zwar zu einem tüchtigen Pianiſten und gut bezahlten Klavierlehrer ausgebildet, ging aber als Kunſtelegant und Muſikdandy ſeine eigenen Wege, kümmerte ſich um nichts, lebte flott darauf los, kontrahierte unbedenklich Schulden und trug das Seinige dazu bei, den Unfrieden in der Familie zu vermehren. Kein Wunder, daß die heiß erſehnte Heimat den Zurückgekehrten befremdete! Teils hatte ſie ſich in der kurzen Zeit ſeiner Abweſenheit wirklich verändert, teils ſah er ſie ſelbſt mit anderen Augen an, und er fühlte ſich erſt wieder wohl, als er nach notdürftig wiederhergeſtellter Ordnung im Vaterhauſe vom Sillberg auf die Elbe und die Villen von Blankeneſe niederblickte, um ſich in Armidens Zaubergärten, denen er kaum entronnen war, zurückzuträumen.

Anſtatt ſein gemütliches Hammer Quartier in der Schwarzeſtraße bei Frau Dr. Roeſing wieder zu beziehen, war er, möglichſt fern von Verwandten und Bekannten, in einen verſteckten Schlupfwinkel entwichen, den er in dem zum üppigen Buen retiro der Hamburger Geldariſtokratie umgewandelten ehemaligen Fiſcherdorf ausgekundſchaftet hatte. Dort wußte er ſich vor ſchadenfrohen Beileidsbezeugungen falſcher Freunde ſicher, dort vermutete ihn kein Komiteemitglied der Philharmoniſchen Geſellſchaft, und dort konnte er ſich einer größeren Arbeit hingeben, die ihn ſeit der Abreiſe von Wien unausgeſetzt beſchäftigte. Hübbe[1]) erzählt, daß Brahms in Blankeneſe einmal eine unerwartete Begegnung mit ſeinem Mädchenquartett hatte. Die Damen lockten ihn, den ſie ſtill für ſich in Gedanken durch den Park gehen ſahen, mit einem ihrer oftgeſungenen Lieder. Weitere Folgen ſcheint das Renkontre nicht gehabt zu haben; denn der Hamburger Frauenchor trat nicht

[1]) „Brahms in Hamburg", S. 46.

mehr zusammen. Seinem Dirigenten lagen ganz andere Dinge am Herzen. In Goethes Gedichten hatte er in nächster Nachbarschaft der von Mendelssohn komponierten „Ersten Walpurgisnacht" die Rinaldo-Kantate gefunden und sich wundersam von ihr berührt gefühlt. Noch immer harrte der herrliche Text eines kongenialen Tondichters. Ein solcher ist der Kapellmeister Winter in München gewiß nicht gewesen, obgleich er vor allen andern einmal dazu berufen war, als Autor des beliebten „Unterbrochenen Opferfestes" und einer der zahllosen „Armiden", die seit Ferraris erster derartiger Oper von 1639 in Italien, Frankreich und Deutschland ihren Rinaldo und das Publikum bezauberten. Wohl wußte er sich den Dank des Prinzen Friedrich von Gotha zu verdienen, für dessen „hübsche und gebildete Tenorstimme" Goethe den Text verfaßt hatte, und auch den Beifall des Dichters zu erwerben. Seine Musik aber verscholl mit der Stimme des durchlauchtigen Sängers und drang nicht einmal bis zu Zelter, der, als Goethe ihm das Gedicht nachträglich schickte, selbst Lust bekam, es zu komponieren. Zelter rühmt die „zauberhafte Leichtigkeit, Lieblichkeit und reizende Glätte" des Textes und meint, es werde keine der leichten Arbeiten sein, „wenn herauskommen soll, was drinnen steckt".

In Wien hatte Brahms die Stimme des jungen Gustav Walter und den Chor des Wiener Männergesangvereins gehört. Der weiche, quellende Glanz der einen, das machtvolle Organ des andern, das an Fülle und Mannigfaltigkeit der Tongebung mit jedem gemischten Chor, an Feinheit des nuancierten Ausdrucks und agogischer Dynamik mit jedem Solisten wetteifern konnte, verfehlten ihren Eindruck auf den überraschten Zuhörer nicht. Beide zusammen mögen ihn in seinem Vorsatz bestärkt haben. Den Ausschlag aber gab, wie immer bei Brahms, der alles, was ihm von außen zukam, nur dann der Beachtung wertschätzte, wenn es einem inneren Triebe begegnete, seine Gemütsverfassung. Die erlebte Wahrheit in Goethes Darstellung des Rinaldo hatte ihn im Innersten getroffen; das Gedicht hielt auch ihm den diamantenen Schild als Spiegel vor, und er erkannte schaudernd in dem Doppelwesen Rinaldo-Goethes sein eigenes Bild. Auch er hatte die längst beschlossene Abreise zaudernd immer wieder hinaus-

geſchoben; auch er konnte ſich von dem Luſtgefilde der ſchönen Stadt nicht trennen und wartete, trotzdem der eigentliche Zweck ſeines Aufenthalts längſt vereitelt war, und auch er ſchmachtete in den Feſſeln einer dunkeläugigen Armida. Das Gerücht bezeichnet die erſte dramatiſche Sängerin, die vielgefeierte Donna Anna, Agathe, Valentine, Eliſabet, Elſa und Leonore der Wiener Hofoper Luiſe Duſtmann als den freundlich an ſeinem Himmel aufgegangenen Stern der Liebe, der dem Fremdling auf ſeinen erſten Wiener Gängen voranleuchtete. Gewiß iſt, daß Brahms intim mit ihr verkehrte, und daß er ihr bis an ſein Ende (Frau Duſtmann überlebte ihn um zwei Jahre) treue Freundſchaft bewahrte. Ebenſo ſicher iſt, daß ſie ihn als Fidelio durch ihren ſeelenvollen Geſang und ihr ergreifendes Spiel zu Tränen rührte — er ſprach manchmal davon und immer mit leidenſchaftlicher Wärme. Gleichwohl kann hier nur von einer Vermutung die Rede ſein, die allerdings noch durch einen beſonderen Umſtand unterſtützt wird. In der Arie ſeines Rinaldo — die erſte und letzte, die er geſchrieben — hat Brahms die Wendung aus dem Poco Allegro der Kerkerarie

Floreſtans herübergenommen: „Ein Engel, Leonore!“ Vielleicht war es auf ein Zitat, ein Merkzeichen abgeſehen, wie er ſie liebte.[1]) Die Übereinſtimmung tritt dadurch noch lebhafter hervor, daß das ganze Muſikſtück unter dem Zeichen Beethovens zu ſtehen ſcheint, wenn es auch hauptſächlich die Kongruenz der Metren iſt — beide Arien beginnen in vierfüßigen, übers Kreuz gereimten Trochäen, die bei erhöhter Leidenſchaftlichkeit in Anapäſten übergehen — was eine gewiſſe allgemeine Ähnlichkeit mehr vortäuſcht als feſtſtellt.

Goethes „Rinaldo“ fußt auf einer Epiſode aus Taſſos „Befreitem Jeruſalem“, die der moderne Dichter als bekannt vorausſetzen durfte. Bei ihm aber iſt die Situation eine andere als in dem italieniſchen Original. Rinaldo hat bereits entſagt und iſt entſchloſſen, den mahnenden Gefährten, die vom Meere aus in Armidens Garten eingedrungen ſind, zu folgen.

[1]) Vgl. I S. 152, 176, 227, 248, 319, 323 f., 330, 367, 438.

Das Schiff ſteht zur Abfahrt gerüſtet. Aber der Unſelige zögert noch: die jähe, plötzliche Veränderung, die mit ihm und um ihn vorgegangen iſt, befremdet, ängſtigt, hemmt ihn, ſie zwingt ſeinen Geiſt, die entſchwundenen Bilder des Glückes von neuem aufleben zu laſſen, und der Gedanke an die verlorene Fülle der Vergangenheit, der ſtärker iſt als das Pflichtgebot der leeren, nüchternen Gegenwart, will ihn zurückhalten. Das Paradies, in welchem ſich die Reize Himmels und der Erde vereinigten, iſt unverſehens ein wüſter Schreckensort geworden. In dem Augenblicke, da Rinaldo, aus dem Frieden ſeiner Seele aufgeſtört, Armiden entſagt, vollzieht ſich in ihm eine Umwandlung, die noch ſtärker iſt als der gleichzeitig eintretende Dekorationswechſel des äußeren Schauplatzes. So war es auch Goethe geſchehen bei der Löſung eines unklaren Liebesverhältniſſes, und die alte Zeit lebte wieder in ihm auf, als er im Jahre 1811 den ſechzehnten Geſang des „Befreiten Jeruſalem“ überlas und den Stoff für ſeine Kantate darin entdeckte. Mit verjüngender Kraft ſtrömten dem Zweiundſechzigjährigen die an ſeine Lilielieder erinnernden Verſe von den Lippen:

„Stelle her der goldnen Tage
Paradieſe noch einmal,
Liebes Herz! ja ſchlage, ſchlage!
Treuer Geiſt, erſchaff ſie wieder!
Freier Atem, deine Lieder
Miſchen ſich mit Luſt und Qual.“

Rinaldo-Goethe kann ſich nicht darein finden, daß er nur der Narr ſeiner Illuſion geweſen ſein ſoll, und er ſucht das unvergängliche Teil ſeiner Liebesleidenſchaft durch die Macht der Poeſie zu retten und zu befeſtigen: an die Stelle des desilluſionierten Liebhabers tritt der Dichter. Aber der eine iſt ein ebenſo gefährlicher paſſiver Widerſacher des tätigen Helden wie der andre. Im Beiſpiele Rinaldos wird der pſychologiſche Vorgang, der den Liebhaber zum Dichter macht und den Dichter wieder zum Liebhaber zurückzubilden droht, dargeſtellt, ſomit der ganze Konflikt von außen nach innen gewendet, aus dem Körperlichen ins Geiſtige, aus dem Dramatiſchen ins Lyriſche überſetzt. Den gebrochenen Zauber wieder herzuſtellen, gelang dem Poeten ſo gut, daß er, von ſeinem eigenen Hirngeſpinſt gefangen, an die Realität ſeiner Schöpfung glaubt und außer ſich gerät, ſeine Armida, die er

nun recht eigentlich erſt beſitzt, verlaſſen zu ſollen. Der zweite Abſchied fällt ihm noch ſchwerer als der erſte. Von der leiblichen Armida konnte Rinaldo ſich losreißen, ihrem Phantom wird er nicht entrinnen. Kein diamantener Schild vermag den feineren Trug der Phantaſie zu entſiegeln, der den gröberen der Sinne ablöſte. Erſt das aus der Ferne des Lagers wirkende Gebet der Kreuzfahrer rettet den Helden vor der neuen, bedenklichſten Gefahr, in Schwärmerei des Wahnſinns zu verfallen, und der umſpringende günſtige Wind iſt das Zeichen, daß die „Liebe von oben" an ihm teilgenommen. Die Meerfahrt ſchafft ihm Geneſen, und er erreicht ſein hohes Ziel.

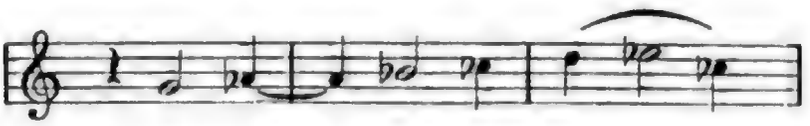
Brahms ließ ſich die Worte, die Zelter und Goethe über den Gegenſtand austauſchten, geſagt ſein.[1]) Er hütete ſich, des Guten zu viel zu tun, blieb ſtreng bei der Sache und führte das leicht und frei Angedeutete aus, ohne den inneren Gang, den pſychologiſchen Prozeß der Handlung, durch ablenkende Schilderungen zu unterbrechen oder den Text mit billigem Schmuck zu überladen. Im richtigen Gebrauch der Kunſtmittel zeigte Brahms den Meiſter und verſchmähte jede Art von gefallſüchtiger Übertreibung, hinter welcher der Schwächling gern ſeinen Mangel an Gemüt verbirgt. Einem luxurierenden Orcheſtermaler wäre es ein leichtes geweſen, mit ein paar geſchickten Handgriffen die unbequeme Hauptſache beiſeite zu ſchieben, um Taſſo und Goethe als ſymphoniſcher Dichter abzutrumpfen. Armidens Palaſt und Garten, der diamantene Schild, die Verwandlung, die Erſcheinung der Zauberin, das Wunder der Befreiung oder „Erlöſung", die Heimfahrt — welche Fülle von verführeriſchen Gelegenheiten, in blendender Tonmalerei zu ſchwelgen! Mit offenen Augen ging Brahms an dieſen Herrlichkeiten vorbei, zur großen Enttäuſchung ſeiner mit dem Publikum harmonierenden Verehrer, und hielt ſich, wie bei den Romanzen von der ſchönen Magelone, mit denen ſein „Rinaldo" in Stil und Ausdruck nahe verwandt iſt, an jenes unſichtbare ideale Theater der Phantaſie, in welchem allein er den für die Goetheſche „Szene" geeigneten Schauplatz erkannte. Darum gelang es ihm auch, den tiefen Sinn der Dichtung zu enträtſeln und anſtatt

[1]) „Briefwechſel zwiſchen Goethe und Zelter" I Nr. 175 und 176.

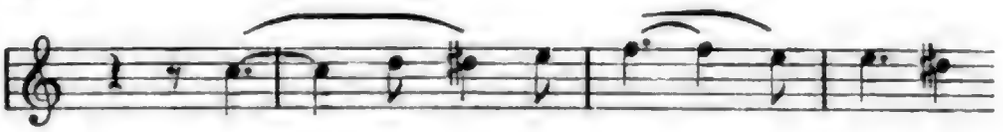
einer Serie ſchnell verblaſſender Prunkbilder das, die Züge unſterblichen Geiſtes tragende Seelengemälde zu ſchaffen, welches wir, im Widerſpruch zu den Urteilen anderer, in dieſem Muſter einer weltlichen Kantate bewundern. Das von Brahms im „Rinaldo“ verwendete Orcheſter iſt das gewöhnliche, nur gebraucht der Komponiſt drei Pauken und läßt hier und da die kleine Flöte eintreten, um beſonderen Stellen ein ſcharfes Licht aufzuſetzen. Mit den Poſaunen wird ſehr ſparſam und vorſichtig umgegangen. Sie erſcheinen zuerſt bei dem Vorzeigen des Schildes, wo ſie im Pianiſſimo, abwechſelnd mit Holzbläſern und Hörnern die Oktaven der Streicher füllen helfen, dröhnen in die Viſion der vom Blitze getroffenen Paläſte hinein, begleiten die von günſtigem Winde beförderte Seereiſe und bekräftigen das Loſungswort des Schluſſes. Der reichlich bedachte Chor der Bläſer drückt niemals auf den der Singſtimmen und breitet ein zartes, luftiges Gewebe unter dem Tenorſolo aus, das nicht leicht zu ſingen iſt, am wenigſten in der bis zum Delirium geſteigerten Exaltation des Helden, dafür aber mit der großen Arie jedem halbwegs gebildeten Sänger zum ſchönſten Erfolge verhilft. Das in ſüßeſten Wohllaut getauchte Muſikſtück iſt das Herz der zweiteiligen Kantate, die ſich in mehrere, eng miteinander verbundene Sätze gliedert, aber nur den zweiten Teil, den Schlußchor, geſondert für ſich beſtehen läßt. Als Bindemittel dienen mehrere Leitmotive, die zum Teil ſchon in dem kurzen Orcheſtervorſpiel, der gedrängten und ſpannenden Expoſition des Ganzen, eingeführt werden.

Nicht an ihnen allein iſt der Einfluß zu bemerken, den Wagners „Triſtan“ ganz unverkennbar auf „Rinaldo“ ausgeübt hat. Die Nähe der impoſanten ſymphoniſch-dramatiſchen Liebestragödie, welche von der Wiener Hofoper nach ſiebenundſiebzig anſtrengenden Proben im März 1863 beiſeite gelegt wurde, tat ihre Wirkung auf alle, die mit ihr zu tun bekamen. Cornelius und Tauſig waren mit Partitur und Klavierauszügen bewaffnet, und „Triſtan und Iſolde“ ihr tägliches Brot, das ſie mit Brahms teilten. Cornelius ſtudierte auf Wagners Betreiben der Duftmann und Deſtinn die Partien der Iſolde und Brangäne ein, Tauſig ſpielte das Werk von Anfang bis Ende auf dem Klavier, und

Brahms hörte mit ſchauderndem Entzücken zu.[1]) In keinem andern Brahmsſchen Werke kommen ſo viele unvorbereitete, raſche Harmoniewechſel vor wie in ſeinem „Rinaldo“, und die ſeufzenden und jammernden Tonreihen:



und



oder auch:

die ſich mit Motiven aus Triſtan, z. B. mit:

berühren, gehören bei ihm zu den größten Seltenheiten. Auch das für dramatiſch geltende Tremolo fehlt nicht. Aber dieſe kleinen Flecken entſtellen das Werk nicht; wir möchten ſie Schönheitspfläſterchen der Partitur nennen, da ſie deren Glanz und geſunde Farbe noch hervorheben.

So lyriſch das Werk, ſeinem Charakter gemäß, verläuft, — es finden ſich doch in ihm allerlei dramatiſche Anſätze. Rinaldo ſelbſt zerfließt nicht in Stimmung, ſondern verdichtet ſich zu einer lebensvollen Geſtalt. „Der Komponiſt,“ ſchreibt Billroth, „hat nicht einen durch Bezauberung ſinnlich verliebten Mann in reiferen Jahren, ſondern einen von der Schwärmerei der Liebe beſeelten Jüngling aus dem Rinaldo gemacht“, und fügt hinzu: „In der

[1]) Wie er ſpäter über „Triſtan“ dachte, verrät ſeine Äußerung über eine in Wagnerkreiſen verpönte Kritik des Werkes (in den „Opernabenden“ des Verfaſſers): „Da unterſchreib' ich jedes Wort!“

künſtleriſchen Produktion kann man eben nicht lügen.“ [1]) Es könnte alſo die oft aufgeworfene Frage, ob Brahms das Zeug zum dramatiſchen Komponiſten hatte, im Hinblick auf „Rinaldo“ in bejahendem Sinne beantwortet werden. Dafür, daß er nicht zum Muſikdrama fortgeſchritten, ſondern bei der Oper geblieben wäre, könnte abermals, ohne Appellation an die Prinzipien des Meiſters, der „Rinaldo“ einſtehen: ſeine Leitmotive, welche von denen Wagners an prägnanter Plaſtik bei weitem übertroffen werden, haben zu viel innerliches organiſches Leben und zu wenig äußerliche Widerſtandskraft und Tragfähigkeit, um ein derartiges weitläufiges Ton- und Wortgebäude zu ſtützen.

Das ſpäte Erſcheinen der Kantate hat Biographen und Kritiker beirrt. Man glaubte ſie mit dem „Frithjof“ von Max Bruch (1864) in Konkurrenz bringen und andererſeits an Brahms' „Deutſchem Requiem“ meſſen zu ſollen, das der erſten Aufführung des „Rinaldo“ voranging. Dieſe fand erſt am 28. Februar 1869 in einem Konzert des Wiener Akademiſchen Geſangvereins [2]) unter Brahms ſtatt, und Guſtav Walter ſang die Titelpartie, ſo ſchön, daß Billroth meinte, man wiſſe nicht, ob er für den Rinaldo oder dieſer für ihn geſchaffen worden ſei. Brahms ſchreibt darüber an Simrock: „Nun verlangt es Sie gewiß, von der erſten Aufführung zu hören, und ich will noch raſch erzählen. Vor allem hat ſie mir recht viel Spaß gemacht und keine Bedenken. Dann war ſie ſo gut, wie ich es nicht leicht wieder erlebe. Walter ſchwärmte für ſeine Partie und ſang ſie außerordentlich ſchön. Der Chor (300 junge Leute) war vortrefflich und das Orcheſter doch immer das Opernorcheſter hier. — Ihnen wäre nun wohl Publikum und

[1]) Der mit — th gezeichnete Aufſatz, dem obiger Paſſus entnommen iſt, ſteht in der, ſeit 1868 von Chryſander redigierten „Allgemeinen Muſikaliſchen Zeitung“ IV S. 77. Daß er von dem berühmten Gelehrten herrührt, bezeugt der weiter unten mitgeteilte Brief von Brahms an Simrock.

[2]) Der „Wiener Männergeſangverein“, an den Brahms von Anfang an dachte, war von dem Feſte, das er am 11. Oktober 1868 zur Jubelfeier ſeines fünfundzwanzigjährigen Beſtehens veranſtaltete, ſo ſtark in Anſpruch genommen worden, daß er vorläufig an kein Orcheſterkonzert gehen konnte. So kam das Werk zu den Akademikern. „Sie ſingen höchſt luſtig den Rinaldo, und die Übungen mit dem jungen friſchen Volk ſind ganz reizend.“ (Brahms an Simrock 6. 12. 68.)

Kritik das Wichtigſte — aber da iſt, wie gewöhnlich, nicht ſo viel Rühmliches zu melden. Energiſch ausgeziſcht wie im vorigen Jahr mein Requiem iſt der Rinaldo wohl nicht, aber von einem Erfolg kann ich auch wohl nicht ſprechen. Und diesmal hörten die Kritiker vom Blatt und ſchrieben denn auch gehörig was zuſammen. Es iſt eine alte Erfahrung, daß die Leute immer etwas Beſtimmtes erwarten und ebenſo von uns immer etwas ganz anderes kriegen. So hoffte man denn diesmal jedenfalls ein Crescendo des Requiem und beſtimmt eine ſchön aufgeregte, gute Venusberg-Wirtſchaft bei der Armida uſw. . . . Übrigens bitte ich Sie, ſich deshalb die Sache noch zu überlegen! Es iſt immerhin ein umfängliches Werk, und daß es mir und einigen Enthuſiaſten Vergnügen gemacht, ſagt nicht viel. In der Rieterſchen Zeitſchrift kommen vielleicht ein paar Worte über Rinaldo von Hofrat Billroth."

Zu den „einigen Enthuſiaſten" gehörte außer Billroth auch Hermann Deiters, der in derſelben Zeitſchrift eine wertvolle, ſehr eingehende Studie veröffentlichte. Auch er verfällt, wie noch alle Kritiker des „Rinaldo" in den Irrtum, daß die ſtumme Armida wirklich auf der Szene erſcheine, und daß ihre Dazwiſchenkunft die „letzte und ſtärkſte Prüfung" des Helden ſei. (Die zweideutigen Verſe: „Zum zweiten Male ſeh' ich erſcheinen" uſw. ſind die Urſache des alten und manches neuen Mißverſtändniſſes, unter denen die in ihrer ätheriſchen Schönheit unverſtandene, lichtumfloſſene Kompoſition noch immer zu leiden hat.) Aber er wünſcht doch nicht, wie Hanslick, dem ſchwärmeriſchen Jüngling „einige Tropfen Tannhäuſerblut" oder vermißt, wie Kretzſchmar, den „groben Theaterpinſel", noch tut er, wie Reimann und andere, das Werk achſelzuckend mit ein paar Redensarten ab. Wäre Brahms rechtzeitig, d. h. vor dem Requiem mit dem „Rinaldo" aufgetreten, ſo wäre dies dem äußeren Erfolge günſtiger geweſen. Er konnte es nicht, weil er mit dem Schlußchor lange nicht zufrieden war und erſt im Sommer 1868 nach dem Bonner Muſikfeſte dazu kam, ihn in zweiter, endgültiger Faſſung zu vollenden.[1])

[1]) Aus dieſer Tatſache mag der von Deiters verbreitete Mythus entſtanden ſein, Brahms habe 1868 in Bonn den fünften Satz ſeines Requiems komponiert.

In Blankeneſe wurde das Werk nur proviſoriſch abgeſchloſſen.

In ſeiner dortigen Zurückgezogenheit wurde Brahms eines Tages von der Arbeit aufgeſtört durch ein Telegramm von Flatz und einen Brief Joſef Gänsbachers, die ihm mitteilten, daß ihn die Wiener Singakademie zu ihrem Chormeiſter gewählt habe. Die Nachricht kam Brahms unerwartet und überraſchte ihn um ſo mehr, als er, wie ſchon im vorigen Kapitel geſagt worden iſt, zwar ſchon in Wien davon hatte reden hören, daß man bei einem etwaigen Perſonalwechſel auf ihn reflektieren würde, — „mir wird, wie es ſcheint, die Chormeiſterſtelle der Singakademie hingehalten“ ſchrieb er an Joachim — aber damals hoffte er noch auf Hamburg und verhielt ſich, auch aus anderen Gründen, mehr ablehnend als entgegenkommend. Zudem ging in Wien die Rede, daß Stockhauſen an eine damals geplante „Hofopernſchule“ berufen werden ſollte. Nun war am 6. Mai Ferdinand Stegmayer, der bisherige Leiter der Akademie, geſtorben, und es mußte zur Neuwahl geſchritten werden. Um die Stelle bewarb ſich Franz Krenn, der ſich mit Hellmesberger in die Vertretung des erkrankten Stegmayer teilte. Ein geborener Öſterreicher, beſaß er ſchon als ſolcher die Sympathien ſeiner Landsleute und hatte ſich überdies durch ſeine Kirchenkompoſitionen — er war Kapellmeiſter an der Hofkirche zum heiligen Michael — einen großen Anhang gemacht. Gänsbacher, neben Flatz, dem Gatten der früher erwähnten Sängerin, das einflußreichſte Vorſtandsmitglied der Singakademie, erhielt gleich nach dem Tode Stegmayers in der Kanzlei des Advokaten Baron Härtel, bei dem er mit Dr. Schneider, dem Neffen Franz Schuberts, als Konzipiſt arbeitete, den Beſuch des Muſikmäcens Fürſten Czartoryski, der ihn und Schneider für den von oben protegierten Krenn zu gewinnen hoffte. Gänsbacher aber, der das Heil des Vereins in Brahms ſah, agitierte lebhaft für dieſen, trat in der Generalverſammlung mit einem glänzenden Plädoyer gegen den Fürſten auf und ſetzte die Wahl durch, mit neununddreißig gegen achtunddreißig Stimmen. Eine einzige Stimme, vielleicht die irgend eines unbekannten, gleichgültigen Menſchen entſchied das Schickſal des großen Künſtlers und führte damit eine wichtige, folgenſchwere Wendung in der neueren Muſik,

geſchichte herbei! Denn Brahms nahm die Wahl ohne allzu langes Überlegen und Verhandeln an, ganz gegen ſeine ſonſtige Gewohnheit und faſt im Widerſpruche zu ſeiner zähen, vorſichtigen und nachdenklichen Natur. Der Gedanke, daß gekränkter Ehrgeiz und verletzte Vaterlandsliebe dabei im Spiele waren, läßt ſich nicht abweiſen. — Wahrſcheinlich hatte er bei ſeiner Anweſenheit in Wien über die eigentümlichen Verhältniſſe der Singakademie an der gehörigen Stelle keine näheren Erkundigungen eingezogen; denn wäre er von dem deſolaten Zuſtande des Inſtitutes, das ihn an ſeine Spitze berief, genau unterrichtet geweſen, ſo hätte er gewiß niemals Ja geſagt. Unter allen Umſtänden war ſein Entſchluß ein überſtürzter, und wir werden in der Folge ſehen, daß er es zwar zu büßen, aber nicht zu bereuen hatte, par dépit der Dirigent der Wiener Singakademie geworden zu ſein, denn ſeine dauernde Überſiedlung nach Wien ſchlug zum Segen für ihn und ſeine Kunſt aus.

Er ſelbſt mochte ſich am wenigſten klar ſein über den verborgenen Beweggrund, der ihn antrieb, ſo vorſchnell zu handeln, anſtatt, wie er früher zu Joachim ſagte, „ernſthaft zu bedenken“. Ihm bereitete es keine geringe Genugtuung, ſich vor den Hamburgern in ſeiner neuen Würde zeigen zu können, und die Ausſicht auf die lang erwünſchte geregelte Tätigkeit, von der er ſich die kräftigſte Förderung ſeines Talentes verſprach, erfüllte ihn mit Luſt und Freude. Der redliche Wille und heilige Eifer, mit dem er dann ſein Amt antrat, galten ihm, wie immer, als die ſicherſte Gewähr für den glücklichen Erfolg, und ſo ließ er, nachdem er ſchon eine Woche vorher an Gänsbacher geſchrieben hatte: „Bis dahin ſollen Sie ſich nicht blamiert haben; ich nehme an, und ich komme“, am 30. Mai 1863 folgendes oſtenſible Schreiben an die Vereinsleitung der Wiener Singakademie vom Stapel:

„Hochgeehrteſte Herren!

Daß die Dirigentenwahl der Wiener Singakademie auf mich fallen konnte, iſt mir ein ebenſo überraſchendes als ehrenvolles Zeichen Ihres Vertrauens erſchienen, das ich dankbar zu ſchätzen weiß. Und ſo möchte ich Ihnen denn vor allem meine lebhafte Freude über das mir gewordene Anerbieten ausdrücken, und wie ſehr ich geneigt bin, ja wie ſehr ich wünſche, ich möge

das mir geſchenkte Vertrauen durch meine Tätigkeit für die Akademie verdienen können. Ich hoffe nun, und zwar teils durch Ihre Güte, einiges Nähere über die Akademie und über die von mir verlangte Tätigkeit zu erfahren, und hoffe zugleich ſehr, es möge mir der Antrag dann immer annehmbarer erſcheinen. Daß ich mich überhaupt bedenke, von der ehrenvollen Einladung Gebrauch zu machen, werden Sie erklärlich finden, da eine derartige Stellung doch jedenfalls ſehr ändernd in meine bisherige Lebensweiſe eingreift. So nehme ich mir alſo die Freiheit, Ihnen hier gleich einiges zu notieren, über das ich Ihre gütige Auskunft wünſchte. Vor allem möchte ich wiſſen, wie lange und wie ſehr ich überhaupt gebunden bin durch die Akademie. Nach den Statuten gehen die Übungen bis zum Auguſt, das tun ſie aber in Wirklichkeit wohl nicht? Bleibt, wie bisher, ein Vize-Chormeiſter beſchäftigt, und kann ich ſonach, falls ich wünſche, eine oder mehrere Wochen verreiſen und dieſem derweilen die Übungen übertragen?

Dann wünſche ich zu wiſſen, wie ſtark derzeit die Zahl der ſingenden Mitglieder der Akademie iſt, und zwar nach den Stimmen (Sopran, Alt, Tenor, Baß); ferner, wie ſtark die Männer etwa im letzten Winter bei den gewöhnlichen Proben vertreten waren. Damit hängt die Frage zuſammen, ob jetzt bis zum Wiederanfang wohl dafür getan wird, neue Mitglieder zu gewinnen, und wer etwa die Prüfung und Aufnahme derſelben übernimmt. Sehr lieb wäre es mir, wenn ich durch Ihre Güte die bisherige Tätigkeit der Akademie überſehen könnte, etwa durch Überſendung der Programme, ſo daß ich ſehe, was geleiſtet, und alſo, was zu leiſten iſt. Wäre es möglich, mir vom Herbeckſchen Singverein dasſelbe zu verſchaffen, ſo wäre mir das freilich außerordentlich angenehm. (Schon der zu wählenden neuen Werke wegen.) Schließlich ſpreche ich ungern auch über den Geldpunkt. Doch indem ich bedenke, daß die Beſchäftigung mit der Akademie mich vielfach hindern wird, anderweitig danach umzuſchauen, ſo will es doch überlegt ſein. Vielleicht wäre es das einfachſte, wenn ich Sie bäte, die außerordentlichen Einnahmen des bisherigen Chormeiſters, wovon ich auch durch Sie höre, in einer Weiſe feſtzuſtellen, daß das Ganze

ein genügender fixer Gehalt für mich würde. Doch ich fürchte, ich mißbrauche Ihre Geduld nur zu sehr. Es ist eben ein besonderer Entschluß, seine Freiheit das erstemal wegzugeben. Jedoch, was von Wien kommt, klingt eben dem Musiker noch eins so schön, und was dorthin ruft, lockt noch eins so stark. Möchten Sie damit, wie ich dringend bitte, meine Weitläufigkeit gütigst entschuldigen.

Mit ausgezeichneter Hochachtung ergebenster

Johannes Brahms."

Gleichzeitig mit diesem Schreiben, in welchem die Absicht, den Antrag anzunehmen, aufrechterhalten wird, ging von Hamburg ein zweites an Gänsbacher ab, das noch mehr als das vorige erkennen läßt, wie wenig Brahms mit der Sachlage vertraut war. „Lieber Freund," heißt es unter demselben Datum, „ich hätte meinen Brief an das Komitee keinesfalls fortgeschickt, ohne Ihnen eine Koda desselben zu schreiben. Jetzt muß ich alles an Sie schicken und um gütige Besorgung bitten. Ich wohne nämlich zwei Stunden von hier in Blankenese, habe heute hier geschrieben und eben den Brief des Komitees, somit auch die Adresse draußen gelassen. Ich hoffe stark, Sie gehören soweit zum Komitee, daß Sie meinen Brief und meine Wünsche mitlesen und vielleicht auch mit antworten. Ich habe keine bestimmte Summe genannt, da ich die gebotene (420 fl.) zu niedrig fand. Auf 600 fl. muß ich doch mindestens rechnen können.[1]) Ferner rechne ich stark darauf, die früheren Programme der Akademie ansehen zu können, und wüßte gern, was etwa von besonderen Sachen neu wäre. Das Weihnachts-Oratorium von Bach ist wohl bei Ihnen (in Wien) aufgeführt?

Vielleicht wäre es nicht unnützlich, wenn man außer den gewöhnlichen Übungen, abwechselnd jede Woche Männer- und Damen-Chor versammelte. An diesen Abenden natürlich hauptsächlich Werke für Männer- oder Frauenstimmen sänge und nur nötigenfalls, für ein Konzert etwa, an Werken für gemischten Chor übte. Man zöge vielleicht die Männer dadurch einigermaßen an

[1]) Die 600 Gulden, welche Brahms als Jahresgehalt bewilligt wurden, sind eine sprechende Illustration der engen Verhältnisse.

und könnte ſie entſchädigen für die gewöhnlichen Übungen und zugleich der Akademie ſehr nützen. . .

Hat die Akademie in ihrer Bibliothek noch viel Unbenutztes? und was etwa? vielleicht größere Sammlungen älterer geiſtlicher Sachen — Proske?[1]) Ich hoffe überhaupt ſicher, ich darf Ihre Güte weiter genießen, und Sie finden bisweilen ein Viertelſtündchen, mir zu ſchreiben. Etwas langſam geht die Korreſpondenz, weil ich eben weit wohne und unregelmäßig zur Stadt komme oder Zuſendung verlange.

Genieren Sie ſich nicht, meine 30 fl. einfach liegen zu laſſen oder zurückzuſchicken. Ich packte ſie ſo in Gedanken ein. Dr. Enderes wird mir doch eben kein eigentliches Recht auf Veröffentlichung übertragen können, und ich bezahle ſchließlich nur die Handſchrift, und zufällig müßte Spina wohl guter Laune ſein, wenn er dafür herausrückte.

Grüßen Sie Dr. Schneider, Hanslick herzlich und alle, die ſich meiner freundlich erinnern. Mit beſtem Gruß Ihr Johs. Brahms."

Der Brief hat folgendes ergötzliche Poſtſkript:

„An das — an ein —
An ein verehrliches — an ein geehrtes
An ein hochachtbares — von — von — zu — —
Ich weiß wirklich nicht, ob auch draußen —? Höflichkeit hingehört, innen habe ich ſoviel als möglich angebracht. Alſo möge das Kuvert nicht mit zu den Akten gelegt und gütig entſchuldigt werden."

Zur Ergänzung der Präliminarien, welche die Wiener Stellung vorbereiteten, muß hier noch ein dritter, an Hanslick gerichteter Brief aus derſelben Zeit mitgeteilt werden, deſſen intereſſanter Schluß zudem wichtig iſt für die damalige künſtleriſche Anſchauung des Komponiſten. Im ganzen möchte er ſie gern mit der Hanslickſchen Äſthetik in Übereinſtimmung ſetzen, wenn er auch in vielen wichtigen Punkten ſehr erheblich von ihr abwich. Hanslick hatte den muſikaliſchen Beweisführer ſeiner Vorträge zu ſeiner Berufung beglückwünſcht und die neueſte Auflage ſeines Buches „Vom Muſikaliſch-Schönen" verehrt. Brahms antwortet ihm:

[1]) Karl Proskes „Musica divina", ein bedeutendes Sammelwerk älterer religiöſer Muſik.

„Mein lieber Freund! Du wirſt Dich wundern, daß die froheſte, dankbarſte Erwiderung nicht eiliger kommt als Deine und ſo mancher freundliche Brief zu mir. Ich komme mir aber vor wie ein unverdient Gelobter und möchte mich lieber eine Weile verkriechen. Habe ich doch beim Empfange der telegraphiſchen Depeſche (durch Flatz, der doch ſtets den Auftakt haben muß!) entſchieden mit ſo ehrender Aufforderung zufrieden ſein wollen und die Götter nicht weiter verſuchen.

Viel gewiſſer will ich jedoch jetzt annehmen und kommen. Und da weiter bei mir nichts in Frage kommt als, ob ich eben den Mut habe, ‚Ja‘ zu ſagen, ſo ſoll's eben paſſieren. Hätte ich abgelehnt, meine Gründe wären nur fremd für die Akademie und für Euch überhaupt geweſen.

Großen Dank muß ich Dir noch ſagen für Dein vortreffliches Buch (vom Muſikaliſch-Schönen), dem ich genußreichſte Stunden, Aufklärung, ja förmlich Beruhigung verdanke. Jede Seite ladet ein, auf das Geſagte weiter fortzubauen, die ſchönſten Durchführungen zu verſuchen, und da hierbei ja, wie Du ſagſt, die Motive die Hauptſache ſind, ſo verdankt man Dir immer den doppelten Genuß. Für den aber, der ſeine Sache ſo verſteht, gibt's überall zu tun in unſerer Kunſt und Wiſſenſchaft, und will ich wünſchen, uns werde bald über anderes ſo ſchöne Belehrung.“ . . .

Eine Stelle in dem Briefe (vom 30. Mai) an Gänsbacher bedarf noch der Erklärung und Ergänzung. Die dreißig Gulden, die Brahms „ſo in Gedanken“ einpackte, waren für ein Manuſkript von Franz Schubert beſtimmt. Die Söhne des verſtorbenen Hofrat Karl Enderes, der noch von ſeiner Mutter her mehrere Handſchriften Schuberts, darunter die „Zwanzig Ländler“ und den „Wanderer“, beſaß, wollten den Nachlaß verkaufen, und Brahms, der in Wien ein ebenſo leidenſchaftlicher wie glücklicher Schubert-Sammler geworden war, dachte durch Vermittelung Gänsbachers, deſſen Schüler die beiden Söhne des Hofrats waren, in den Beſitz der Autographen zu kommen. Das gelang ihm denn auch mit einer Zahlung von weiteren zwanzig Gulden, und er wurde um billiges Geld der vielbeneidete Eigentümer jener Koſtbarkeiten. Schubertſche Handſchriften wurden in Wien damals

nicht ſonderlich geſchätzt, gleichgültig, ob ſie ſchon Gedrucktes oder noch Ungedrucktes enthielten. Ja, Brahms konnte ſich rühmen, von Spina, dem Hauptverleger Schuberts, als „Zuwag“ (ſo nennen die Wiener Fleiſchhauer die Knochen) ein Schubertſches Manuſkript erhalten zu haben, das mehr wert war als das Honorar und die Kompoſitionen (wie er ſagt), für die er jenes empfing. Das beſchämende Beiſpiel des edlen Schumann, der die große C-dur-Symphonie von Wien zu Mendelsſohn nach Leipzig mitnahm, um ſie wenigſtens zur Aufführung zu bringen, hatte nicht lange nachgewirkt. Als Herbeck 1863 die Lazarus-Kantate und den Chor „Der Entfernten“ herausbrachte, und Brahms ihm als Pionier Schuberts mit Feuereifer aſſiſtierte, wurde die allgemeine Aufmerkſamkeit neuerdings auf den Halbvergeſſenen und die erſtaunliche Fülle ſeiner unveröffentlichten Werke hingelenkt, und es begann eine Art von Schubert-Renaiſſance. Dem Programm des Geſellſchaftskonzerts vom 17. März 1863 war eine von Herbeck verfaßte Notiz beigedruckt, in der beklagt wird, daß dieſe wundervolle Paſſionsmuſik Schuberts, eben jene Oſterkantate, bis jetzt nur als ein freilich unſchätzbares und umfangreiches Fragment vorliege. Der ohne Zweifel vorhanden geweſene Schluß des zweiten Teiles, ſowie die dritte Handlung wären bis jetzt trotz eifriger Nachforſchungen nicht zu ermitteln geweſen. „Die heutige erſte Aufführung wird der Geſellſchaft der Muſikfreunde ermöglicht durch Überlaſſung einer Abſchrift der erſten Handlung und durch die von ihr käuflich erworbene Originalpartitur der zweiten Handlung, welche aber im letzten Teile des Chors: ‚Sanft und ſtill ſchläft unſer Freund‘ abbricht. Glücklicherweiſe wurde in den Papieren eines in der Nähe Wiens befindlichen Fragners vulgo Greißlers noch ein Bogen der Originalpartitur gefunden, welcher den Abſchluß des erwähnten Chors enthält und in den Beſitz des Unterzeichneten kam.“ Herbecks Sohn und Biograph, der dieſe damals ſehr plauſibel klingende Geſchichte nacherzählt, bemerkt dazu: „Von wem dieſe Abſchrift beigeſtellt wurde, iſt nicht geſagt.“ Sollte er nicht gewußt oder vergeſſen haben, daß ſie von Brahms herrührte? Das Original lag bei Spina, und Brahms hatte ſich die Mühe nicht verdrießen laſſen, die Partitur abzuſchreiben, von der jeder Takt ihn mit Wonne erfüllte. Seiner fleißigen Hände

Werk, befindet ſich heute im Archiv der Geſellſchaft der Muſikfreunde, und zwiſchen den erſten Blättern der Abſchrift liegt als Leſezeichen Herbecks Programm mit der Räubergeſchichte von dem Wiener Greißler, die Brahms brevi manu mit der Randbemerkung „Alles nicht wahr“ abfertigt. Weiter hatte er darüber nichts zu ſagen, deſto mehr aber mit Verlegern zu unterhandeln und korreſpondieren, um die Werke ſeines geliebten Schubert unter Dach und Fach zu bringen, bevor ſie in alle Winde davonflatterten.

„Die ſchönſten Stunden hier,“ ſchrieb er an Rieter-Biedermann aus Wien, „verdanke ich ungedruckten Werken von Schubert, deren ich eine ganze Anzahl im Manuſkript zu Hauſe habe. So genußvoll und erfreuend aber ihre Betrachtung iſt, ſo traurig iſt faſt alles, was ſonſt daranhängt. So z. B. habe ich viele Sachen hier im Manuſkript, die Spina oder Schneider gehören, und von denen es nichts weiter als eben das Manuſkript gibt, keine einzige Kopie! und die Sachen werden bei Spina ſo wenig als bei mir in einem feuerfeſten Schrank aufbewahrt. Zu unglaublich billigem Preis kam neulich noch ein ganzer Stoß ungedruckter Sachen zum Verkauf, den zum Glück noch die Geſellſchaft der Muſikfreunde erwarb. Wieviel Sachen ſind zerſtreut, da und dort bei Privatleuten, die entweder ihren Schatz wie Drachen hüten oder ſorglos verſchwinden laſſen.“ Am 15. Mai dann meldet er demſelben Adreſſaten aus Hamburg: „Wegen Schubert und einer möglichen Verknüpfung des ſchönen Namens mit dem Ihren habe ich vielfach geſprochen mit Beſitzern Schubertſcher Handſchriften. Nun findet ſich jedoch in dem Kontrakt, den Spina mit Ferdinand Schubert gemacht hat, die Klauſel, daß ihm das Verlagsrecht gehöre von allen Schubertſchen Werken, die jetzt in ſeinem Beſitz ſind, und die ſich irgendwann und irgendwo finden mögen! Dies ſoll vor Gericht nicht durchzuführen ſein, wie mir Fachleute ſagen, und Spina ſelbſt die Unhaltbarkeit des Kontraktes belächeln. Der Beſitz des Manuſkripts allein gibt aber doch auch kein Recht zur Herausgabe? Und ſo müßten Sie vor allem ſelbſt wiſſen, wie weit Sie vor Spina Rückſicht nehmen. Der Schweſterſohn von Schubert iſt ein Doktor der Rechte: Eduard Schneider, Wien, Joſefſtadt, Schlöſſelgaſſe Nr. 2. Dieſer beſitzt ſehr viel Handſchriften (6 Symphonien uſw.) und iſt ſehr geneigt,

mit Ihnen zu korreſpondieren. Ich habe ihm oft von Ihnen geſprochen, und haben Sie Luſt, ſo ſchreiben Sie nur an ihn. Er iſt ſehr liebenswürdig und muſikaliſch und hat das uneigennützigſte Intereſſe für die Sache. Ein andrer Doktor der Rechte, Enderes, hat z. B. ein Dutzend reizender Tänze, die er ohne weiteres (doch vielleicht für kleineres Honorar) zum Druck überläßt. Da iſt nur von Ihrer Seite Spina zu bedenken. Wie dies denn überhaupt das Hauptbedenken iſt. Eine Anfrage bei ihm halte ich für ſehr unnütz. Er hält es für eine Art Ehre, der Schubert-Verleger zu ſein, nimmt auch wohl alles an und legt es zu den übrigen Sachen in den Schrank. Nun aber verſteht ſich, lieber Herr, daß ich dies alles nur Ihnen und ganz im Vertrauen ſage. Gehen Sie vor in der Sache, ſo höre ich vielleicht davon. Es intereſſiert mich höchlichſt. Eine nach der erſten Ausgabe revidierte Ausgabe der Müllerlieder z. B. wäre eine wohl praktiſche und nützliche Sache. Es iſt nämlich faſt jedes Lied ſpäter mehr oder weniger verunſtaltet. Vielleicht könnten Sie für 1867[1]) derlei vorbereiten."

Auf die inzwiſchen in ſein Eigentum übergegangenen Walzer kommt Brahms im Dezember wieder zurück, und als ehrlicher Makler verlangt er nicht mehr dafür, als was ſie ihn ſelbſt gekoſtet haben: 50 Gulden. „Vor allem ſtehen zwölf Walzer auf einem Blatt in Reih' und Glied, die ganz allerliebſte Geſichter haben."

Daß Schuberts große Meſſe in Es 1865 bei Rieter-Biedermann in Partitur und Klavierauszug herausgegeben wurde, iſt außer des Verlegers Verdienſt das ſeines treuen Beraters. Rieter hätte auch die Walzer gern genommen. Als aber Brahms deswegen bei Spina anklopfte, ſetzte ſich dieſer aufs hohe Pferd, „ſprach von Geſamtausgabe und was alles — das leider in ſeinem Munde wenig zu bedeuten hat". Die „20 Ländler" und viele andere Schubertiana ſind dann bei Gotthard in Wien erſchienen, nachdem dieſer ſich in Wien ſelbſtändig gemacht und ſein „Bureau de musique" am Kohlmarkt eröffnet hatte (1868).

---

[1]) In dieſem Jahre erloſch nach der irrigen Berechnung von Brahms das Autorrecht.

Von Schuberts „Lazarus“ war Brahms so entzückt, daß er noch besonders einzelne Stücke aus der Partitur ausschrieb, um Freunde an seiner Wonne teilnehmen zu lassen. „Das sind nicht etwa hervorragende Stellen,“ bedeutet er Dietrich, „durchaus nicht; ganz beliebig schrieb ich hier den Anfang und das Ende des ersten Teiles. So ist die Musik durchweg, die Arie des Simon gar! O könnte ich das Ganze schicken, du würdest entzückt sein von solcher Lieblichkeit!“ [1]) An denselben, dank seiner Oldenburger Stellung, in Oratorien- und Gemischten-Chor-Angelegenheiten erfahrenen Freund wendet er sich auch bei dem Wechsel seiner Lebensverhältnisse mit der Bitte, ihm „doch einiges dahin Schlagende“ mitzuteilen. Er bekennt, daß er eigentlich nichts zu fragen, aber doch enorme Scheu habe, gerade in Wien sein Talent in dieser Sache zu versuchen. Dietrich soll ihm „ein recht praktisches Oratorium empfehlen, womit ein Neuling einigermaßen sicher debütieren kann“. Wieder denkt er an das Weihnachts-Oratorium, daneben an Händels „Alexanderfest“, und wüßte gern, wie „der erfahrene Herr Hofkapellmeister“ sich bei der Einteilung und Instrumentation jener Werke geholfen habe. Es war denn doch kein Spaß, über Nacht Chormeister der Wiener Singakademie geworden zu sein, und in jedem Fall eine andere und schwierigere Sache, als den lustigen Hamburger Frauenchor oder den noch anspruchsloseren Detmolder Gesangszirkel intra muros zu dirigieren!

[1]) Auch fernerhin nahm sich Brahms der von Schubert hinterlassenen Werke eifrigst an und suchte sie nach Kräften vor jeder Verunglimpfung zu schützen. Als Paul Mendelssohn 1868 das Manuskript einer unvollendeten E-dur-Symphonie von Schubert, die durch Ferdinand Schubert an Felix Mendelssohn gekommen war, an George Grove nach London schickte, fürchtete Brahms eine schlechte Ergänzung und überstürzte Aufführung des Werkes Da nur die Introduktion und die Hälfte des ersten Satzes vollständig, von Schubert instrumentiert, vorlag, die ganze Partitur aber skizziert vorhanden war, so zwar, daß in jedem Takte Noten standen, „was denn ein lieblich trauriger Anblick ist, wie ich von der Sakuntala und anderm aus Erfahrung weiß“, so möchte wohl, wie Brahms meinte, mancher Lust verspüren, die Partitur voll zu schreiben, etwa Costa oder Benedict. Er wandte sich deshalb gleich an den mit Paul Mendelssohn befreundeten Joachim, damit dieser „eine beschwichtigende Hand darauf lege“ und verhindere, „daß Unzucht damit getrieben werde, und sich einiges Recht darauf zu verschaffen suchen“.

Solche und andere Sorgen überſchlichen ihn während der Kompoſition des „Rinaldo“; aber ſie verflogen bei den Klängen ſeiner friſchen Muſik, und er erübrigte vor ſeiner definitiven Abreiſe von Blankeneſe noch einige Tage der Ruhe, die er den wiederverſöhnten Eltern ſchenkte. Das unverhoffte Glück des Sohnes, den ſie nun für einen gemachten Mann hielten, war der feſteſte Kitt für die dem Zerfall entgegengehende Familie, und Johannes konnte mit dem frohen Bewußtſein ſcheiden, nicht nur das Gute gewollt, ſondern auch vollbracht zu haben.[1]) Einige Wochen der Erholung, die er nach den Aufregungen und Anſtrengungen des Frühſommers nötig brauchte, ſollten ſeiner Freundin Klara Schumann gewidmet ſein, die gewiß das erſte Anrecht darauf beſaß, auf das genaueſte über die Erlebniſſe des ihr ziemlich weit aus den Augen, niemals aber aus dem Herzen gerückten Freundes unterrichtet zu werden. Sie hatte ſich in Baden-Baden ein kleines, in der Lichtentaler Allee Nr. 14 (heute Lichtentalerſtraße Nr. 22) gelegenes Haus gekauft, um fortan auch während des Sommers nicht müßig zu ſein, ſondern die Annehmlichkeit eines ihrer Geſundheit zuträglichen Landaufenthalts mit ihrem Berufszwecke zu verbinden und junge Talente, die ihre Studien nicht unterbrechen wollten, dort weiter zu unterrichten. Brahms in ihrer neuen Häuslichkeit zu empfangen, war einer ihrer erſten Wünſche, und der Freund erfüllte ihn um ſo lieber, als ihm das Badiſche Land von ihrem

---

[1]) Um dieſelbe Zeit erhielt Brahms die erſte korporative Auszeichnung: er wurde in Hannover zum Mitgliede und Ritter vom „Schwarzen Katzenorden“ ernannt. Dieſer am 1. Januar 1863 geſtiftete ſpaßhafte Orden, machte ſich, laut ſeines Statuts, zur Aufgabe „ausgezeichnete Individuen zu einer ausgezeichneten Geſellſchaft zu vereinigen, die ſich eines katzenhaften Betragens zu befleißigen hat“. Zu den Mitgliedern gehörten: Bernhard Scholz als Oberkater, Luiſe Scholz und Urſi Joachim (Spitzname für Frau Amalie) als Oberkatzen; außerdem Joſef Joachim, Björnſtjerne Björnſon, Otto Brinkmann, Franz Wüllner, Albert Dietrich, Julius Stockhauſen, Moritz v. Schwind, Carl v. Perſall, Jakob Moleſchott und Otto Julius Grimm. Klara Schumann und Hermann Levi wurden 1865 ebenfalls aufgenommen. Die Anregung zur Gründung der fidelen Geſellſchaft mag Schwinds humoriſtiſche Zeichnung „Le chat noir, grandes variations de concert, dédié à Mr. Joseph Joachim“ gegeben haben. Die Siegel und Diplome des Ordens zeigten einen ſchwarzen, auf einer Tonne ſitzenden Kater.

früheren gemeinſchaftlichen Ausflüge her in freundlicher Erinnerung ſtand. Er glaubte in ein Idyll zu kommen, und bemerkte vielleicht zuerſt gar nicht, daß er in ein Epos oder Drama mit welthiſtoriſchem Hintergrunde hineingeraten war, in welchem er freilich keine handelnde Perſon, ſondern nur den intereſſierten Zuſchauer vorſtellte. Aber dieſes Drama oder Epos, das vor dem Ausbruche des deutſch-franzöſiſchen Krieges während der Feldzüge von 1864 und 1866 Jahr um Jahr fortſpielte bis zu der furchtbaren Schlußkataſtrophe, die am 2. September 1870 dem verſchlagenen Lenker der europäiſchen Politik den Untergang bereitete, — dieſes von einem Dämon der Vergeltung erſonnene Heldengedicht verbarg ſich hinter der Maske des unſchuldigſten Idylls; ſeine Akteure bliesen am Ölbache, wie die Oos auch genannt wird, die Schalmei und überboten einander in Verſicherungen ihrer friedfertigen Abſichten.

Zwei Jahrzehnte hindurch, von 1850—1870, war der Kurort Baden-Baden die politiſche Küche und die Sommerreſidenz der vornehmen Welt Europas. Alles, was Rang und Namen hatte in Staat, Kunſt und Wiſſenſchaft, ſtrömte aus Frankreich, Rußland, England und Italien nach dem einladenden, weithingeſtreckten Wieſentale, aus welchem die Stadt zu einer lieblichen, von waldreichen Hügeln und Bergen umgebenen Anhöhe hinanſteigt. Unter dem zweiten Kaiſerreiche waren es die Spielpächter Benazet und Dupreſſoir, welche, von Napoleon begünſtigt, die alte Markgrafenſtadt in den luxuriöſen Vorort von Paris, die romantiſche Natur ihrer Umgebung in die wahren Champs-Elyſées umwandelte. Seit dem denkwürdigen Fürſtenkongreß, der im Juni 1860 die regierenden Häupter Süd- und Norddeutſchlands mit dem Prinzregenten von Preußen und Napoleon dort verſammelt ſah, war der Ruf des zum Allerwelts-Rendezvousplatze vorgerückten Kurortes durch alle Länder gedrungen, und es gehörte zum guten Ton, auf den Promenaden, in den Konverſations- und Leſezimmern, Theatern und Konzerthallen, Reſtaurants, Tanz- und Spielſälen Baden-Badens die Hochſaiſon zuzubringen. Die eleganten Häuſer längs der Hauptſtraße öffneten wie im Faubourg St. Germain und am Newskij-Proſpekt ihre Türen zu den Salons diſtinguierter Damen; eine ganze

Künſtlerkolonie wuchs in reizenden Villen und wohlgepflegten Gartenanlagen an den Ufern der munteren Oos empor, und das anregende Leben, das ſich unter der kurfähig gewordenen Bohème entwickelte, lief dem der vornehmen Welt womöglich den Rang ab. Jedes Haus und jede Villa ſchmückte ſich am Empfangstage feſtlich für die kleinere oder größere Schar von ſtändigen Beſuchern und flüchtigen Paſſanten, die alle gewiß ſein konnten, wohl aufgenommen zu werden, unterhaltende Geſellſchaft zu finden und ausgezeichneten Menſchen zu begegnen. Im großen und ganzen herrſchte überall derſelbe leichte und freie, doch keineswegs frivole Ton, dieſelbe Ungezwungenheit der Umgangsformen, dieſelbe Freizügigkeit des Verkehrs und dasſelbe verbindliche Entgegenkommen, das die Verſchiedenheiten von Rang und Stand aufhob und eine Art von Republik des Vergnügens herſtellte.

Zu den Häuſern, in denen Brahms einſprach, nachdem er das Weltbad auf Jahre hinaus zu ſeiner ſtändigen Sommerreſidenz gewählt hatte, gehörten außer dem Schumannſchen die der Sängerin Viardot-Garcia, des Dichters Turgenjew,[1]) der Pianiſten Rubinſtein und Roſenhain[2]) und der ſchöngeiſtigen „femme politique“ Frau von Mouchanoff-Kalergis.[3]) Auch mit Richard

[1]) Der ruſſiſche Dichter war 1862 von Paris nach Baden-Baden gekommen und nahm ſeit 1863 dort ſeinen dauernden Aufenthalt. Er wohnte bis 1868 in einer Privatwohnung und bezog dann eine eigene Villa in der Nähe ſeiner Freundin Viardot. Viele ſeiner beſten Erzählungen ſind dort entſtanden, auch der in Baden-Baden ſpielende berühmte Roman „Rauch“ oder „Dunſt“. (Vgl. die Monographie von Wilhelm Haape.)

[2]) Jakob Roſenhain (1813—1894), Pianiſt und Komponiſt, beſaß eine prächtige Villa in der Lichtentalerſtraße. Er iſt derſelbe Roſenhain, mit deſſen „Adagio und Rondo aus dem A-dur-Konzert“ der fünfzehnjährige Brahms ſein erſtes eigenes Konzert (am 21. September 1848 in Hamburg) eröffnet hat.

[3]) Marie Mouchanoff-Kalergis, geb. Gräfin Neſſelrode, die von Dichtern verherrlichte, „durch Geiſt, Genie, Schönheit und Herzensgüte ausgezeichnete Freundin von Kaiſern und Königinnen, der Liebling der europäiſchen Höfe, der glänzende Mittelpunkt ariſtokratiſcher Kreiſe, die Beſchützerin von Kunſt und Künſtlern, ſelbſt Virtuoſin und Poetin am Klavier“, war in Baden-Baden ſeit 1856 die Seele der vornehmen Badegeſellſchaft. Wagner, den ſie mit bedeutenden Geldbeträgen unterſtützte, hat ihr ſein „Judentum in der Muſik“ gewidmet, Liſzt im Tempelherrenhauſe zu Weimar nach ihrem Tode (1874)

Pohl, der kurz vor Brahms' Ankunft von Weimar nach Baden-Baden übergesiedelt war, um die Redaktion des Badeblatts zu übernehmen, kam Brahms auf guten Fuß. Hoplit hatte sein schweres Rüstzeug, an dem er nie viel zu tragen hatte, weislich in den Winkel gestellt. Als „doktrinärer Reformator" des dortigen Musiktreibens gegen „den absichtlichen Kultus des brillanten Virtuosentums und des herrschenden Modegeschmacks" Front zu machen, hätte, wie er selbst bekennt, „keinen anderen Effekt als den der Lächerlichkeit" gehabt. So ließ er fünf gerade sein, sah durch seine, auf alle möglichen Schreibarten eingerichteten Finger, machte den musizierenden Lockvögeln des grünen Tisches, denen er am liebsten den Hals umgedreht hätte, die gebührende Reverenz und ging sogar soweit in seiner heiteren Unverschämtheit, daß er sich gelegentlich als Entdecker von Brahms aufspielte, den er, wie wir wissen, nach Kräften bekämpft hatte. „Der Humor ist die Hauptsache," schreibt Schumann in seinem letzten, an Richard Pohl gerichteten Briefe (vom Februar 1854).[1]) Ebenso dachte Brahms und schlug lächelnd in die Hand seines ehemaligen Gegners ein, die dieser ihm herzlich entgegenstreckte. Auch ihm „war Richard Pohl lieber als der Hoplit" (Schumann).

Von einem der Künstlerhäuser, dem der Sängerin Pauline Viardot-Garcia, ist uns eine anschauliche Skizze erhalten. Sie rührt von Ludwig Pietsch, dem trefflichen Sittenmaler und langjährigen Chronikeur der „Vossischen Zeitung" her. Dort lesen wir in einer Korrespondenz des Jahres 1864: „Auf allen freien Höhen wie in den heimlichen umbuschten Talwinkeln Baden-Badens sieht man fort und fort neue Villen und Chalets entstehen, die sich

---

ein Requiem für sie abgehalten. In ihren, von La Mara herausgegebenen Briefen kommt der Name Brahms öfters vor: „Brahms fait toujours ma consolation", „Brahms embellit ma vie", und im September 1866 schreibt sie: „Brahms passe un mois ici avant de retourner à Vienne. Je l'ai eu à dîner hier. C'est une nature intéressante par sa simplicité originale et sauvage. Dans un autre genre que Wagner, le premier compositeur de l'époque".

[1]) Im Schumann-Heft der Zeitschrift „Die Musik" (V 20) teilt F. Gustav Jansen die „derbe, aber wohlwollende" Abfertigung mit, die Schumann dem „ältesten Wagnerianer" angedeihen ließ.

ruſſiſche und engliſche, deutſche und franzöſiſche Familien, Künſtler und reiche oder hochgeſtellte Private dort behufs bleibenden Aufenthalts errichten. Ein ſolches Chalet, groß und ausgedehnt, von Garten, Bäumen und Gebüſch umgeben, zeigt ſich uns ſchon von weither, wenn wir in jenes breite Wieſental an der Südſeite der Lichtentaler Allee einbiegen, dem der beſonders eigentümlich geformte, ſteile und mächtige Waldbergrücken zur Linken ſeine charakteriſtiſche Phyſiognomie gibt. Es iſt die Wohnſtätte eines ſelten ſchönen und völligen Menſchenglücks, und dies Glück iſt der Gewinnſt des reichſten, tüchtigſten, der hohen Kunſt und allen edlen Geiſtesintereſſen gewidmeten Lebens. Hier gründete die größte dramatiſche Sängerin unſerer Zeit ſich und ihrer Familie eine neue Heimat, als ſie der unerträglich gewordenen vergifteten Luft des kaiſerlichen Frankreich für immer den Rücken wandte.[1]) Hierher pilgern aus allen Ländern die jungen, ſangesbegabten Damen, um in der hohen Schule der großen Meiſterin die rechten künſtleriſchen Weihen zu erwerben, und auch berühmte heroiſche Sänger verſchmähen es nicht, hier dieſelbe Lehre zu ſuchen. Hier ſchafft und arbeitet ſie ſelbſt ſtudierend und komponierend unermüdet weiter und ſingt auch wohl die eigenen Lieder und die Geſänge der Meiſter mit derſelben hinreißenden Gewalt vergeiſtigter Schönheit und kunſtdurchgebildeten Ausdrucks, die uns vor ſiebzehn, vor ſechzehn und noch vor ſechs Jahren von der Bühne, zuerſt der alten italieniſchen, dann der königlich deutſchen Oper in Berlin entzückte. Hier erinnert eine erleſene kleine Galerie von Meiſterwerken der ſpaniſchen und niederländiſchen Malerei an die edle Liebhaberei und die trefflichen kritiſchen und kunſtgeſchichtlichen Studien des Beſitzers. Hier an den Wänden des Salons erzählen zahlreiche Handzeichnungen Ary Scheffers, manches Bildnis George Sands, von der künſtleriſchen Hand ihrer geliebten „Conſuelo“ ſelbſt entworfen, von der treuen Freundſchaft, welche den großen Maler und die Dichterin mit der Herrin des Hauſes verband. Hier findet der Deutſche wie der Ruſſe, der

[1]) Nach dem Tage von Sedan ſchlugen die deutſchfreundlichen Gefühle der Viardots plötzlich um, und ſie verließen Baden und Deutſchland, um ihre Tage in Paris und Bougival zu beſchließen.

Spanier und Italiener, wie der Engländer und Franzoſe nicht nur die reine Sprache ſeiner Heimat, ſondern auch das tiefere Erkennen ihres Geiſtes, die begeiſterte Liebe und das volle Verſtändnis ſeiner nationalen Kunſt und deren hoher Meiſter. Aber dem deutſchen Genius flammt hier doch der Hauptaltar als dem oberſten Gott. Wie eine heilige Lade ſteht dort der koſtbare Schrein, der Mozarts Handſchrift der Don Juan-Partitur umſchließt. Und wenn das nächtliche Dunkel oder der phantaſtiſche Schimmer des Mondlichts auf Wald und Gebirge ringsum liegt, miſcht ſich in das weiche Säuſeln des Abendwindes, der leiſe mit dem vollen Rebenlaub um die offenen Fenſter dieſes Saales ſpielt, am häufigſten der eherne Klang der machtvollen, ewigen Rhythmen Sebaſtian Bachs, die erhabene Klage Glucks, der Zaubergeſang Beethovens mit ſeiner ſüßen, überwältigenden Schwermut und ſeiner triumphierenden Pracht, oder die geheimnisvollen Wundertöne Robert Schumannſcher Romantik."

Sollten die Erwecker dieſer Klänge nicht Klara Schumann und Johannes Brahms geweſen ſein, die manchen, der Kunſt geweihten Abend bei Viardots verbrachten? An den großen Repräſentationstagen, welche in der, dem Chalet gegenüberliegenden „Kunſthalle" ſtattfanden, ſah das Haus Gäſte bei ſich, denen Brahms ſcheu und reſpektvoll aus dem Wege ging, wie das preußiſche Herrſcherpaar, die Großfürſtin Helene Pawlowna, den Großherzog und die Großherzogin von Baden, den Fürſten Karl Egon von Fürſtenberg, den Grafen Bismarck u. a. Auch bei Anton Rubinſtein hätte er die illuſterſte Geſellſchaft treffen können, wenn es ihm darum zu tun geweſen wäre. Der große Meiſter des Pianoforteſpieles wies alle noch ſo glänzenden Anerbietungen der Badedirektoren und Impreſarien ab, die ihn zum öffentlichen lukrativen Konzertieren verleiten wollten; er mochte nicht „Konzertreiſender" ſein in der Zeit ſeiner ſommerlichen Villeggiatur. Dafür aber veranſtaltete er mit fürſtlicher Freigebigkeit jeden Sonntagvormittag hinter den Glaswänden ſeines altmodiſchen Gartenhauſes muſikaliſche Matineen und ſpielte ſich dabei in ſein ungeheures Repertoire ein. Geladen war jeder, der kommen wollte. Da wird Brahms, dem Rubinſtein ſein Haus, ſolange er

nicht anwesend war, zur freien Verfügung stellte[1]), selten gefehlt haben; der Altan vor der Villa erlaubte ihm, sich unter die minder bevorzugten Zuhörer zu mischen. Ein Albumblatt Rubinsteins, das dieser Brahms am 16. August 1864 in Baden-Baden dedizierte, ist ein dokumentarisches Zeugnis dafür, daß nicht immer unfreundliche Beziehungen zwischen beiden bestanden. Unter eine Notenzeile eines frisch komponierten Werkes schrieb der Künstler mit Anspielung auf seine öffentlichen „Privatmatineen": „Anton Rubinstein, nicht Konzertreisender" (die beiden Worte sind dreimal dick unterstrichen), „aber doch eine schöne Gegend, wenn auch die Welt rund ist und sich an der Spielbank sehr dreht."[2])

Rubinstein, auch in anderer Beziehung ein leidenschaftlicher „Spieler", konnte stundenlang am grünen Tische sitzen und hoch pointieren, während Brahms nur immer auf Augenblicke den Spielsaal betrat und sein Glück an der Roulette mit den zulässig niedrigsten Beträgen versuchte, die er in der Regel verlor. Er kannte seine Schwäche für das Hazardspiel und kaufte sich auf gute Art von ihr los, ohne auch nur ein einziges Mal die Summe zu überschreiten, die er für seinen Verlust bestimmt hatte. Levi, der ihn von 1864 an oft auf solchen, invita fortuna unternommenen Glücksabstechern begleiten mußte, erzählt, daß Brahms als Zweiunddreißigjähriger noch so fabelhaft jung aussah, daß ihm einmal von dem Huissier der Eintritt in den Saal verweigert wurde, weil er ihm noch nicht das gesetzliche Alter (achtzehn Jahre) erreicht zu haben schien.[3])

---

[1]) Nur im Sommer 1864, als er noch keine ständige Wohnung hatte, machte Brahms für kurze Zeit von dem Anerbieten Gebrauch.

[2]) Wohl infolge ihrer Annäherung führte Rubinstein 1864 den ersten Satz (!) der Brahmsschen D-dur-Serenade in den Winterkonzerten der Russischen Musikgesellschaft zu Petersburg auf.

[3]) Die Leidenschaft für das Hazardspiel war, einer interessanten Mitteilung der Frau Christine Höhnel in Itzehoe zufolge, auf Brahms von seinem Onkel Peter Höft Hinrich übergegangen (vgl. I S. 3), demselben Vaterbruder, dem Johannes auch in seiner Liebhaberei für alte Bücher und Kupferstiche nachgeraten war. Das traurige Schicksal Peter Höft Hinrichs aber mag dem Neffen zur Warnung gedient haben. „Mein Großvater", schreibt Frau Höhnel, „der Bruder des Vaters von Johannes, hatte ein schönes Besitztum in der Nähe von Heide, die Schanze genannt. Dieser Besitz war mit einem Gehölz

Um von der Fülle und Mannigfaltigkeit der in Baden-Baden dargebotenen Kunſtgenüſſe einen Begriff zu bekommen, genügt es, den Vergnügungskalender einer einzigen Saiſon zu durchblättern. Im Juni 1863 fand jeden Dienstag eine Soiree für Kammermuſik ſtatt. Im Juli gab es Konzerte des von Vincenz Lachner geleiteten Mannheimer Theaterorcheſters, in welchen u. a. die Schumann und Viardot mitwirkten, und Soliſtenkonzerte der Hauſer, Kellermann, Férand, Coßmann, Pruckner, Lebrun, Perelli, Jean Becker, Jacquard. Im Auguſt Vorſtellungen des Karlsruher Hofſchauſpiels und der Pariſer italieniſchen Oper. Am 8. Auguſt 1862 war das neue Theater mit der von Berlioz für dieſe Gelegenheit komponierten Oper „Beatrice und Benedikt“ unter ſeiner eigenen Direktion eröffnet worden. Die Viardot ſang dort den „Orpheus“ und andere ihrer Favoritpartien. Ihr folgten Madame Lablache, Allard und Jaëll mit Konzerten nach. Im September wechſelten die Comédie française und die Karlsruher Oper miteinander ab. — In geſchloſſenen Konzerten ließ Brahms ſich nur ausnahmsweiſe blicken, dagegen war er ein häufiger Beſucher der im Freien gegebenen Kiosk- und Promenadenkonzerte, und bei den von Johann Strauß und ſeiner Kapelle veranſtalteten fehlte er niemals.

Es könnte als ein Widerſpruch des Charakters erſcheinen und befremden, daß Brahms, nachdem er Baden-Baden bei ſeinem erſten Aufenthalte daſelbſt hinlänglich kennen gelernt hatte, immer wieder dorthin zurückkehrte, anſtatt ſich einen ruhigeren und anſpruchsloſeren Ort für die Arbeit an den großen Werken aufzuſuchen, die ihn in den nächſten Jahren beſchäftigten. Aber wir dürfen zweierlei wichtige Umſtände nicht vergeſſen, die hierbei in

---

von großen alten Eichen und Buchen umgeben. Wie meine Mutter Magdalena Suſanna geb. Brahms, die älteſte Tochter Peter Höft Hinrichs, uns oft erzählte, hat ſie die erſten Jahre ihrer Ehe dort glücklich und in Frieden verlebt. Dann aber wurde der Großvater ein Opfer des Spielteufels. Er verlor ſein Geld, ſeine Bäume, die nach und nach gefällt und verkauft wurden, endlich auch Hof und Haus. Als er in einer einzigen Nacht in Friedrichſtadt a. d. Eider, wohin er zum Jahrmarkt gefahren war, das Letzte verſpielt hatte, was er noch beſaß, ſtürzte er ſich mit Pferd und Wagen in die Eider, um ſich zu ertränken. Er wurde gerettet, und ſeine Spielgenoſſen, die ihm hundert Taler ſchenkten, geleiteten ihn heim, wo er mit Hilfe der Verwandten ſeinen Antiquitätenhandel eröffnete.“

Betracht kommen: die Eigentümlichkeit ſeiner Produktionsweiſe und ſeine Liebhaberei für allerlei Menſchenvolk im Zuſammenhange oder im Gegenſatze zu der natürlichen Umgebung, in der es ſich befindet. Die Jahreszeit ſeiner Konzeption war der Frühling, ihre Tageszeit der frühe Morgen. Mit der Natur erwachten die Triebe ſeines Schaffens, mit der Sonne gingen ſeine Ideen auf. Von Jugend an ein Frühaufſteher, war er mit ſeinem Tagewerk meiſt ſchon fertig, ehe andere damit begannen. Seine ſchwärmeriſche Liebe zur Natur wurde von ihr dadurch erwidert, daß ſie ſeine von tauſend Gegenſtänden befruchtete, leicht erregbare Phantaſie nährte, bildete und geſund erhielt. Beim Spazierengehen ſtrömten ihm von Himmel und Erde, Luft und Waſſer, Tälern und Bergen, Bäumen und Blumen, Menſchen und Tieren unaufhörlich friſche Kräfte zu. Er ließ ſeine Gedanken reifen und trug ſie aus, aber war es für ihn gleichgültig, wo der geheimnisvolle Prozeß der Befruchtung ſtattfand, ſo war es um ſo wichtiger, wo er die Fülle des empfangenen Stoffes formte und ihrer Bürde ſich entledigte. Die Not macht erfinderiſch, der Überfluß wähleriſch. Er brauchte ſich keine Maſchinen für ſein Talent zu konſtruieren, um es in Schwung zu ſetzen, aber er ſuchte ſich den Platz aus, wo er die Kinder ſeines Geiſtes zur Welt brachte, und gründete ſich, wie der Vogel, ſein Neſt, wo es ihm am zweckdienlichſten ſchien. Sein Inſtinkt, auf den er ſich verlaſſen konnte, lehrte ihn immer das Richtige. Wie er ſich das „Geſchenk von oben", den künſtleriſchen Einfall, durch den Fleiß, den er daran wendete, zu verdienen trachtete, ſo eroberte er ſich das Terrain, das ihm der Zufall ſchenkte, und das ihm wohlgefiel, indem er es durchackerte und bebaute. Seine Ernten hingen, noch mehr als die des Landmannes, von den Bedingungen des Bodens ab, auf den ſie ausgeſät waren. Die Ähnlichkeit der Brahmsſchen Naturanlage mit der Beethovens tritt auch hier wieder deutlich erkennbar hervor. Beethovens beſtändige Wohnungsnöte, der häufige und plötzliche Wechſel ſeines Domizils, die haſtig ſeltſamen Kreuz- und Querſprünge ſeiner ländlichen Irrfahrten entſtammten denſelben Beweggründen. Nur war Brahms glücklicher, weil er praktiſcher und klüger war als ſein übel beratener, von widrigen Schickſalen verfolgter Vorgänger; kein grauſames Leiden entfernte ihn vom Um-

gange mit ſeinesgleichen, und das über ihm waltende, in die Tiefen ſeiner Natur hinabreichende Geſetz kam ihm deutlicher zum Bewußtſein als dem in die Einſamkeiten ſeines geiſtigen Wirkens gebannten Titanen.

In Baden-Baden fand der vom verträumten, unweltlichen Jünglinge zum verſtändnisklaren, hellſichtigen Weltmann fortſchreitende Tondichter, was er gebrauchte, um die hohen Aufgaben, die ſeiner harrten, zu vollenden. Der offene, kleine internationale Kurort war die erwünſchte Ergänzung des großen, in ſich geſchloſſenen Wien. Weiter in ſeinem Horizont als die heitere Phäakenſtadt an der Donau, erlaubte er eine gedrängtere Überſicht expanſiver Lebenselemente und bot ſich als geeignete ſchnelle Vorbereitungsſchule für den unvermeidlichen Verkehr mit dem Publikum an, zu dem ſich der Leiter eines öffentlichen großſtädtiſchen Kunſtinſtituts wohl oder übel verſtehen mußte. „In jedem Augenblick mühelos alle Genüſſe einer verfeinerten Kultur erlangen und ſich ebenſo jederzeit und augenblicklich in die tiefſte und reizendſte Wald- und Gebirgseinſamkeit vergraben zu können“ (L. Pietſch a. a. O.), bildete den Hauptreiz des paradieſiſchen Aufenthaltes, den keiner intenſiver und mit höherem Genuſſe empfand als Brahms. Die Natur ſtand hier wie ein wohlgeordneter Tiſch für ihn gedeckt, er brauchte nur zuzulangen. In den ziviliſierten Wäldern ringsum, wo kein erſtickendes Unterholz, kein abgefallenes dürres Laub geduldet wurde, wuchſen die Bäume ſchlank und frei in den Himmel. „Kommen Sie doch nach Baden,“ ſchreibt Turgenjew an ſeinen Freund Flaubert, „da ſind die herrlichſten Bäume, die ich je geſehen, und hoch oben auf den Bergen. Das iſt kräftig und jung und poetiſch und anmutig zugleich, das tut dem Auge und der Seele wohl. Wenn man ſo am Fuße eines dieſer Rieſen ſitzt, glaubt man etwas von ſeinem Safte in ſich zu ſpüren, und das iſt gut und geſund.“ Das iſt die Heimat des Requiems, Schickſals- und Triumphliedes und der Rhapſodie („Harzreiſe im Winter“). Kein tiefer einſchneidender, auffälligerer Kontraſt läßt ſich denken, als der Unterſchied zwiſchen dem windſchiefen, gebrechlichen Häuschen, in dem jene erhabenen Meiſterwerke teilweiſe niedergeſchrieben worden ſind, und den prachtſchimmernden Luxusſtätten ihrer nicht allzufernen Nachbarſchaft.

Bei ſeinen erſten Beſuchen in Baden-Baden wohnte Brahms noch im Gaſthof „Zum Bären“, wo er auch zu Mittag ſpeiſte, wenn er nicht bei Klara Schumann oder anderswo eingeladen war. Regelmäßig aber trank er um 4 Uhr nachmittags den Kaffee bei ihr mit. Sie wurde des Wiederſehens mit dem in Wien zu Anſehen und Stellung gekommenen Freunde von Herzen froh und konnte ihm mit Stolz berichten, daß ſie noch vor ſeiner Wiener Reiſe mehrere ſeiner Klavierwerke, darunter die Händel-Variationen, den Pariſern, allerdings nur in Privatzirkeln, vorgeſpielt hatte. Somit gab ſie den erſten Anſtoß zu dem Brahmskultus, der ſeit 1875 in Paris auch öffentlich betrieben wurde. Zeugnis deſſen iſt die von Hugues Imbert verfaßte, in ſeinen „Profils de Musiciens“ enthaltene Monographie über Brahms, die 1888 in der Librairie Fiſchbacher und Sagot erſchien.[1])

Im Auguſt hatte Brahms das Programm für den erſten Winterfeldzug „ſeiner“ Wiener Singakademie bereits entworfen, und die Zeitungen kündigten es an: „Requiem für Mignon“ und „Des Sängers Fluch“ von Schumann; Händels Paſtorale „Acis und Galathea“; die Kantate „Ich hatte viel Bekümmernis“ und das „Weihnachtsoratorium“ von Seb. Bach.[2]) In den letzten Tagen des Monats verließ er Baden-Baden, mit der feſten Abſicht, zu den Ferien wieder dorthin zurückzukehren, und trat ſeinen neuen Poſten am 28. September in Wien mit der erſten Vereinsprobe an, nachdem er ſich an Ort und Stelle hinlänglich auf ihn vorbereitet hatte.

---

[1]) Vgl. I 325.

[2]) Schumanns Ballade und das Händelſche Paſtorale wurden vom Programm geſtrichen und durch andere Stücke erſetzt.

III.

Noch um die Mitte der Fünfzigerjahre gab es in Wien keinen ständigen öffentlichen Verein für gemischten Chorgesang. In dieser merkwürdigen Tatsache und deren Folgen ist der Grund zu suchen für das bald enthusiastisch zustimmende, bald kühl ablehnende Verhalten des Wiener Publikums, der Oratorienmusik und dem strengen A capella-Gesange gegenüber. Noch jeder mußte darunter leiden, der es sich zur Aufgabe stellte, einem ebenso fest eingewurzelten wie oft beklagten Übel abzuhelfen. Wohl fehlte es in Wien niemals an Liebhabern jener ernsten, aus Norddeutschland importierten Musikgattung; aber sie waren nicht zahlreich, nicht energisch und vor allem nicht mächtig genug, um mit ihrem guten Willen durchzudringen. Denn der obenerwähnte Grund ist auf eine noch tiefer liegende Ursache zurückzuführen, auf den Gegensatz zwischen dem protestantischen Norden und dem katholischen Süden.

Ohne Bach und Händel, die beiden Hauptträger des Oratoriums, hängt das ganze Gebäude des öffentlichen Chorgesanges in der Luft, und dieses gewaltige Pfeilerpaar ruht auf dem Fundament des evangelischen Glaubens. Kirchenchoral und Bibelwort sind die Voraussetzungen ihrer Kunst. Händel und Bach werden ihre höchsten Wirkungen immer nur bei einem Publikum erreichen, das fähig ist, in den Gesang der Gemeinde einzustimmen, das von Kindheit an sich mit den Gestalten der biblischen Geschichte vertraut gemacht, ihre Handlungen gutgeheißen, ihren Aussprüchen andächtig gelauscht hat. Entscheidend für den Grad des Eindrucks ist eine gewisse naive Empfänglichkeit des Auditoriums, ein unverlierbarer als frommes Gedenken an eine einfachere, liebevollere Welt aus der Jugendzeit bewahrter Schatz. Wer allein durch das Medium der künstlerischen Form, des musikalischen Ausdrucks an die alttestamentarischen Dramen Händels, an die Passionen und

Kantaten Bachs herankommt, mag nur allzuleicht einem Gefühl unberatener Hilfloſigkeit verfallen, das in altkluge Zweifelſucht übergeht und zur Oppoſition reizt. Und ohne eine ſolche, vom Kultus des evangeliſchen Gottesdienſtes leicht erweckte und gelehrte Singeſeligkeit und Bibelfreudigkeit läßt ſich auch eine Vereinigung gleichgeſtimmter Seelen und Kehlen nicht recht denken, die im Dienſte einer halb ſupranaturaliſtiſchen, nicht vorwiegend ſinnlichen Kunſtübung ihr Genügen findet. Der praktikable Weg zur weltlichen Chorlyrik und ihrer in drei Jahrhunderten aufgehäuften Literatur geht durch dieſelbe, von den Großmeiſtern des Oratoriums gehütete Pforte, und wenn ſich in Wien deren Tür auch manchmal an hohen Feſttagen geräuſchvoll in den Angeln bewegte, ſo blieb ſie doch dann wieder um ſo länger und feſter verſchloſſen, und die mit offenen Augen und Ohren angeſtaunten Herrlichkeiten gerieten in Vergeſſenheit.

Dreißig Jahre hindurch, nachdem der Adel mit der Aufführung Händelſcher Oratorien in den Paläſten der Auersperg, Eszterházy, Kaunitz, Lobkowitz, Schwarzenberg ſeine ketzeriſch-muſikaliſche Luſt gebüßt hatte, blieben die beiden Haydnſchen Kantaten „Schöpfung“ und „Jahreszeiten“ (der eiſerne Beſtand der „Tonkünſtler-Sozietät“) das Um und Auf der Wiener Oratorienmuſik. Andere größere Vokalwerke, welche die 1812 gegründete „Geſellſchaft der Muſikfreunde“ in ihren Konzerten aufführte, hatten im Jahre 1858 die Zahl zwanzig nicht überſchritten, und die Reproduktionen zeichneten ſich in Ermangelung eines geſchulten Chores nicht gerade durch Korrektheit aus. Was für die Pflege des Oratoriums in Wien getan worden war, beſchränkte ſich entweder, wie die von Mozart geförderten Beſtrebungen van Swietens, auf Privatzirkel, oder erſchien in der Form außerordentlicher Muſikfeſte, deren Teilnehmer ſich rebus bene sive male gestis ebenſo ſchnell wieder zerſtreuten, wie ſie ſich zuſammengefunden hatten. Es verdient bemerkt zu werden, daß die Gründer eines ebenfalls privatim wirkenden, 1854 beſtehenden „Bachvereins“, eine Frau Dr. Mauthner und der mit Schumann befreundete Profeſſor Joſef Fiſchhof, Juden waren. Von dieſem beſcheidenen Bachverein in partibus infidelium wurde die Matthäus-Paſſion, zum erſtenmal in Wien, am Klavier durchgeſungen, und

aus eben diesem Bachverein entwickelte sich dann vier Jahre darauf die „Wiener Singakademie", welche am 15. April 1862 die erste öffentliche Aufführung des großartigsten aller Chorwerke durchsetzte — vierunddreißig Jahre nach der Mendelssohnschen in Berlin![1]) Eine besonders blamable Behandlung, die Schumanns „Paradies und Peri" am 1. Mai 1858 von den zu zwei Chorübungen zusammengetrommelten Sängern und Sängerinnen im Gesellschaftskonzerte erfahren hatte, soll den unmittelbaren Anstoß gegeben haben, daß der Chormeister der Gesellschaft, Stegmayer, der von Uneingeweihten dafür verantwortlich gemacht wurde, aus eigener Initiative an die Gründung eines neuen Chorinstitutes herantrat. Er fühlte sich in seinem Künstlerstolze gekränkt, weil der von ihm veranlaßte oder gebilligte Statutenentwurf eines Direktionsmitgliedes, nach welchem der Chor als integrierender Teil der Gesellschaft angesehen werden sollte, nicht durchgedrungen war.[2]) So wurde nach dem Vorbilde der Berliner Singakademie von 1791 die Wiener von 1858 ins Leben gerufen, viel zu spät, um lange Versäumtes einholen zu können, und viel zu früh, um bei der teils einseitigen, teils verwahrlosten öffentlichen Musikpflege überhaupt auf dauernde Teilnahme rechnen zu dürfen. Gleichwohl nahm der junge Verein den kräftigsten und hoffnungsvollsten Aufschwung. War er doch etwas Neues und entsprach einem augenblicklichen, mit Ungestüm gestellten allgemeinen Verlangen! Hundert der besseren Gesellschaft angehörige Dilettanten beiderlei Geschlechts kamen allwöchentlich zu den von Stegmayer geleiteten Chorübungen zusammen und bereiteten sich mit Lust und Liebe auf ihr erstes Konzert vor, dem ganz Wien gespannt entgegensah. Einen solchen angeblichen Eingriff in ihre alten Rechte wollte sich die Gesellschaft der Musikfreunde natürlich nicht gefallen lassen. In aller Eile erfüllte sie nicht nur den zuvor abschlägig beschiedenen Wunsch ihres Direktionsmitgliedes, änderte die Statuten und schuf ihren bisher von Fall zu Fall beschäftigt gewesenen gelockerten Chor in einen festen Verband um, sondern gewährte ihm zugleich, um ihm die größtmögliche Be-

[1]) Eduard Hanslick: „Geschichte des Wiener Konzertwesens".

[2]) C. F. Pohl: „Denkschrift aus Anlaß des 25jährigen Bestehens des Singvereins".

wegungsfreiheit zu geben, das Recht einer selbständigen Körperschaft und bestellte Herbeck zum Dirigenten des neuen „Singvereins", wie die Zweigstiftung der Gesellschaft genannt wurde.

Auf eine so günstige Gelegenheit, sein Feldherrntalent zu zeigen, hatte der ehrgeizige bisherige Chormeister des Wiener Männergesangvereins nur gewartet. Er exerzierte seine Truppen so schnell und so trefflich ein, daß er der Singakademie mit einer glänzenden Aufführung des Händelschen „Judas Makkabäus" am 7. November 1858 zuvorkommen konnte. Mit ihrem ersten Konzert hinkte diese dann um volle drei Wochen später hinterdrein. Aber sie hatte ein sehr reichhaltiges und interessantes Programm ausgewählt, das ausschließlich a capella-Chöre enthielt, und bei dem sorgfältig vorbereitenden Studium Stegmayers war ihr ein großer moralischer Erfolg sicher.

Zwischen beiden Vereinen begann sofort nach ihrem Entstehen ein Rivalitätsstreit, der von seiten des Singvereins nicht immer mit idealen Mitteln und in wenig loyaler Weise geführt wurde. Daß die Gesellschaft der Musikfreunde ihren Chor auf alle mögliche Weise begünstigte, war ihr nicht zu verargen. Übungssaal und Bibliothek standen ihm gratis zu Gebote. Von der Akademie, welche sich das teuere Studienmaterial erst anschaffen mußte — wohlfeile Volksausgaben der Klassiker existierten damals noch nicht — ließ sie sich eine sehr hohe Miete bezahlen. Auch dagegen war schließlich nichts einzuwenden. Erst als sie, von der Wahrnehmung erbost, daß ihre Hemmungen und Bedrückungen das Wachstum der jungen Pflanze beförderten, anstatt es zurückzuhalten, dem Baume die Axt an die Wurzel legte, wurden Stimmen scharfen Tadels in der Öffentlichkeit laut. Es erregte allgemeinen Unwillen, daß sie ihren Saal, der sogar an Taschenspieler vermietet wurde, den Übungen der Akademie unter nichtigen Vorwänden verschloß und lieber auf eine Jahreseinnahme verzichtete, von der zwei Konservatoriums-Professoren hätten honoriert werden können, als daß sie der verhaßten Nebenbuhlerin einen Gefallen erwiesen hätte. Die Lokalfrage war tatsächlich eine Lebensfrage für die Singakademie. Unter ihren Mitgliedern befanden sich viele Damen von Adel, die sich weigerten, in einem Gasthause zu singen. Die Direktion der Gesellschaft mußte also,

wenn sie nicht von dem Sturme der Entrüstung, der sich gegen sie erhob, hinweggefegt werden wollte, einlenken, und der Akademie wurde der Saal wieder eingeräumt (1861). Aber es half der Gemaßregelten nichts mehr. Konnte das erste Konzert von 1858 als Sieg ausgebeutet werden, so bedeutete schon das von 1859 eine Niederlage, ohne daß Programm und Aufführung sich verschlechtert gehabt hätten.[1]) Das Publikum war bereits für den Singverein gewonnen und bevorzugte in Herbeck den begabteren Dirigenten und die interessantere Persönlichkeit. Die Aufführung der Matthäus-Passion war wie ein letztes Aufflackern der Flamme vor dem Erlöschen, und die Wiederholung des Werkes unter Hellmesberger, der den von Ärger und Krankheit aufgeriebenen Stegmayer vertrat, fand nur noch geringe Teilnahme. Als vollends Händels „Messias" im Jubiläumskonzerte der Gesellschaft dem Singverein einen Triumph bereitete, fragte man kaum mehr nach der Akademie, und Gerüchte ihrer nahe bevorstehenden Auflösung durchschwirrten die Luft.

So lagen die Dinge, als Brahms den umflorten, dürren Dirigentenstab ergriff, in der Hoffnung, er werde unter seiner Hand frisch ergrünen und Früchte tragen. Es hatte ihn nicht beirrt, daß diese Hoffnung schon vor seinem Erscheinen nur von der Hälfte der Mitglieder geteilt wurde — möglicherweise hat er erst nach dem Antritt seines Amtes erfahren, wie es bei der Wahl

[1]) „Ein innerer gefährlicher Feind," heißt es in der „Ostdeutschen Post", „gesellte sich zu den äußeren Drangsalen: die Apathie. Ein freundlicher Stern leuchtete dem Beginn ihrer Bahn. Tüchtige musikalische Kräfte, ein Anhang aus den besten Gesellschaftskreisen schlossen sich ihr an. Der Reiz der Neuheit, wohl auch eine heilsame Abwechselung der ernst-erhabenen Muse mit Werken weltlicheren Charakters (Schumanns „Rose") belebten den Eifer der Mitglieder. Auch mancher Erfolg ermunterte zu fernerem Streben. Da glaubte die Akademie für ihre profane Anwandlung Buße tun zu müssen, und zog sich immer mehr auf ihre Spezialität, den strengen Stil, zurück. Diesem Sühnungsakte wurde nicht der allseitige Beifall ihrer Mitglieder zuteil. In ihrer Mehrzahl fanden sie es ermüdend, sich fortwährend in die Anschauung der Vergangenheit zu versenken. Überdies machten sie die Entdeckung, welche Ausdauer und Sorgfalt das Genre zu seiner Vollendung erfordere. Die Unzufriedenheit steigerte sich bis zu offener Desertion. (Die Tenöre!) Schwankende Einsätze der dünnen Chöre und Mängel im Vortrage sind die Folgen der inneren Zerfahrenheit" usw.

zugegangen war. Wäre er genau über die vierjährige Leidensgeſchichte des Vereins unterrichtet geweſen, ſo hätte er von vornherein darauf gefaßt ſein müſſen, den alten, mit einem faulen Frieden beendeten Kampf wieder aufzunehmen. Hanslick hatte den Friedenstraktat dadurch zu ſchaffen geglaubt, daß er jedem der beiden Vereine ein geſondertes Feld der Tätigkeit zuwies, und andere pflichteten ihm darin bei. Als Exekutivorgan der Geſellſchaft ſollte der Singverein das Oratorium mit Orcheſterbegleitung, die mittelloſere Singakademie den A capella-Geſang anbauen, wodurch etwaigen Reibereien die Spitze abgebrochen worden wäre, ſo daß beide Vereine einträchtiglich nebeneinander fortbeſtehen könnten. Dieſes Abwägen der Gerechtſame zweier gemiſchter Chorvereine ſieht nur ſo aus wie eine der großen Muſikkapitale Wien unwürdige Krähwinkelei. Die Möglichkeit einer ſtrikten Abgrenzung der Produktionsgebiete zugegeben, wäre damit nur die leider zu ſehr berechtigte Anſicht ausgeſprochen, daß zwei Chorvereine auf einmal in Wien anno 1863 ſchwerer zu ertragen waren als das vielbeklagte Fehlen eines einzigen. Jedenfalls war einer von beiden zu viel, und dieſer eine konnte, den gegebenen Vorausſetzungen gemäß, nur die unglückliche Singakademie ſein.

Daß die aus ihrem dumpfen Peſſimismus aufgerüttelten Mitglieder anders kalkulierten, iſt menſchlich und entſpricht allen Vereinstraditionen. Die anfänglich Widerſtrebenden fügten ſich der höheren Einſicht des Vorſtandes, der das Beſte von der Zukunft erwartete, und Brahms wurde als „Retter“ der Singakademie mit Jubel begrüßt. Eifer und gehobene Stimmung hielten ſo lange vor, wie die Teilnahme des Publikums es erlaubte, und das Bild, das der Zuſtand des Konzertinſtitutes im Laufe der letzten Jahre entrollt hatte, wiederholte ſich in verkürztem Maßſtabe während einer einzigen Saiſon: nach einem heißen, frohen Anfang eine laue verdroſſene Fortſetzung und ein kaltes, künſtlich erhitztes Ende. Das „Programm zu dem Konzerte der Wiener Singakademie unter Leitung des Chormeiſters, Herrn Johannes Brahms“, das am 15. November 1863 im großen Redoutenſaal ſtattfand, brachte in vier Nummern lauter ältere Muſik, die für Wien neu war: Bachs großartige achtſätzige Kantate „Ich hatte viel Bekümmernis“ eröffnete, Schumanns lieb-

liches „Requiem für Mignon“ beſchloß das Konzert. Dazwiſchen wurden Beethovens „Opferlied“ und drei deutſche Volkslieder geſungen; ein viertes folgte als Zugabe und Dank für den tobenden Beifall, der nach „Ich fahr' dahin“ losbrach. Daß drei der Lieder von Brahms für vierſtimmigen Chor geſetzt waren, verrät der Zettel mit keiner Silbe. Auch über die Mitwirkenden ſchweigt er ſich aus, als ſollte den Zuhörern zu verſtehen gegeben werden: hier handelt es ſich um die Sache, nicht um die Perſon. Die Soli wurden von Marie Wilt, Ottilie Hauer, Frau Ferrari, Frau Flatz, Herrn Panzer und Herrn Dalſy geſungen. An der Orgel ſaß der treffliche Hoforganiſt Rudolf Bibl und ſpielte den von Brahms ausgeführten Continuo der Bachſchen Kantate. Alles ging nach Wunſch von ſtatten, und die Kritik ſtimmte in die Lobeserhebungen des Publikums ein. Hanslick bewillkommnete den Verein und ſeinen Dirigenten mit folgenden Worten: „Die Singakademie war in den letzten Jahren unleugbar zurückgegangen; die Unſicherheit, ja Mittelmäßigkeit ihrer Leiſtungen, ließ ſich mit der Anerkennung ihrer ernſten, würdigen Richtung nicht mehr beſchönigen. Daß eine ungenügende Leitung der Hauptgrund dieſes Sinkens war, blieb kein Geheimnis. Indem die Geſellſchaft Brahms an das verwaiſte Pult berief, hatte ſie den heilſamſten Entſchluß gefaßt, der in ihrem Falle ſich denken läßt. Eine jugendliche Kraft, die mit ihrer unverbrauchten Friſche eine ſeltene Ruhe nnd Reife verbindet, ein ebenſo hochbegabter Tondichter als verſtändnisvoller Dirigent iſt nun ihr Führer. Hoffen wir, daß die Mühſal des Dirigententums, daß all die kleinen Stacheln einer öffentlichen Tätigkeit einen Künſtler nicht entmutigen werden, der, ſeiner ganzen Natur nach, ſie tiefer als mancher andere empfinden mag. Dann können wir der Singakademie zu ihren kommenden Tagen gratulieren, wie wir jetzt ſchon Wien zu dem Beſitz einer ſo bedeutenden und ſo durchaus reinen Künſtlernatur Glück wünſchen.“ Und noch eine Hoffnung ſpricht der wohlwollende kritiſche Freund des Künſtlers am Schluſſe ſeines Referats aus: die Beſcheidenheit des Dirigenten werde die Singakademie in Zukunft nicht ganz des Komponiſten berauben.

Hanslicks Hoffnungen und Wünſche waren auch die ſeines jungen Freundes. Aber ſie ſollten ſich nicht erfüllen. Nachweis-

bare direkte Anregungen zur Kompoſition hat er von ſeiner erſten kurzen Dirigententätigkeit in Wien nicht empfangen. Das vierſtimmige Arrangement ſeiner am Rhein und in Weſtfalen geſammelten alten Volkslieder, die zum Teil ſchon vom Hamburger Frauenchor geſungen worden, ſind der einzige Ertrag jener Tage. Und auch ſie hätte er kaum ſo bald herausgegeben, wenn ihn nicht der Anklang, den ſie in Wien fanden, noch mehr aber ſein Geldmangel dazu angetrieben haben würden. Wie er ſeinem Schweizer Verleger Rieter am 18. Februar 1864 mitteilt, „friſtet ſein Geldbeutel ſeit geraumer Zeit ein elendes Daſein", und es iſt ihm erwünſcht, daß Rieter nach den Volksliedern fragt. Er wird auch von Spina, der ihm mehr bezahlt, als er „draußen im Reich oder in Ihrer Republik" bekommen kann, um die Lieder gedrängt, die er in zwei Konzerten aufgeführt hat. „Ich brauche nicht auseinanderzuſetzen, weshalb ich trotzdem uſw. Ich ſchachere nicht mit meinen Sachen. Doch läßt mich oben erwähnter Zuſtand meiner Finanzen bedenken, daß die Volkslieder eben ein ſonderlicher Anlaß ſind, ihm abzuhelfen, und ſo frage ich denn, ob Sie viel Vertrauen zu dem Erfolg derſelben haben?" Im Mai iſt er wieder beſſer bei Kaſſe und meint, es ſei ihm lieb, daß er die Lieder noch zurückhalten könne: „Ich kann nicht genugtun für die Sache und möchte faſt mich entſchließen, einmal ein Jahr zu opfern und energiſch nach allem ſuchen, was mich anlockt." Einſtweilen wolle er zehn davon zuſammentun, ſie für vierſtimmigen gemiſchten Chor und zugleich einſtimmig mit Pianofortebegleitung geben, in zwei Heften.

Brahms hatte alſo ſchon damals die Abſicht, die er erſt dreißig Jahre ſpäter ausführte, ſeine Volkslieder auch für eine Singſtimme und Klavier zu ſetzen. Aber gerade dieſe vierſtimmigen ließ er unberührt, bis auf das einzige „In ſtiller Nacht", das ihn zu einer beſonders kunſtvollen Klavierſtimme reizte. „Volkslieder mit Pianofortebegleitung herauszugeben," ſchreibt er, „kann immer gelegentlich geſchehen, wahrſcheinlich jedoch andere." Von den 1864 ohne Opuszahl erſchienenen wurde der auf drei Strophen reduzierte „Engliſche Jäger" ſchon als Nr. 4 nach eigener Melodie den „Marienliedern" op. 22 einverleibt. Von der Pianofortebegleitung, die Brahms zuerſt als beſondere Neuerung hervor-

hob, kam er ſpäter wieder ab, erweiterte aber die Zahl der Lieder auf zweimal ſieben und ließ durchblicken, daß er dem Verleger jetzt gleich (am 18. September 1864) von Baden-Baden aus (ſolange hielt er die Lieder doch zurück!) noch zwei oder drei ſolche Hefte geben könne. Daraus ſcheint hervorzugehen, daß er von den neunundvierzig Volksliedern, die er 1891 bei Simrock herausgab, über ein Drittel ſchon damals, und zwar für vierſtimmigen gemiſchten Chor, fertiggemacht hatte, und Friedrich Hegar hätte ihnen dann nur wieder zu ihrer urſprünglichen Faſſung verholfen, als er 1877 Bearbeitungen der einſtimmigen Volkslieder für drei Frauenſtimmen mit Pianofortebegleitung und für Männerchor a capella erſcheinen ließ. Auch eine Anmerkung für den Dirigenten wurde geplant, die ihn vermutlich beſtimmen ſollte, den möglichſt freien Vortrag dem Wechſel und Inhalt der einzelnen Strophen anzupaſſen. Denn Brahms findet ein Avis, das auf die Rückſeite des Titels kommen könnte, angemeſſen. Er möchte den Dirigenten auf den Text aufmerkſam machen und hält es immer für das Wichtigſte, daß dieſer deutlich in der Partitur ſteht, möge deshalb manches Lied auch zweimal ausgeſtochen werden müſſen.

Im zweiten Konzert der Singakademie, das am 6. Januar 1864 abermals im großen Redoutenſaale ſtattfand, gelangten faſt lauter a capella-Chöre zur Aufführung. Eine Schlußanzeige des früheren Programms hatte ausdrücklich darauf hingewieſen. Es fehlte an Geld, um ein Orcheſter zu engagieren, und man machte nur aus der Not eine Tugend, indem man den unbegleiteten Chorgeſang, der allerdings die feinſten Schattierungen des Vortrags geſtattet, aber auch die geringſten Verſehen der Sänger unbarmherzig bloßſtellt, für eine beſondere Lockſpeiſe gelten ließ. Das Publikum biß nicht an. Nach Neujahr war es an leichtere und angenehmere Zerſtreuungen gewöhnt, als es ſich von einem Konzert verſprechen durfte, das wie eine Bußübung ausſah und mit den Verſen begann: „Mitten wir im Leben ſind mit dem Tod umfangen.“ Außer der achtſtimmigen Mendelsſohnſchen Motette brachte es das zweichörige „Triumphlied des Chriſten aufs Oſterfeſt“ von Johann Eccard, „Sauli Bekehrung“ von Heinrich Schütz, ein Benedictus von Gabrieli, das fünfſtimmige „Salve Regina“ von Rovetta und auch noch Beethovens „Elegiſchen Geſang“ — ſoviel

Jammer, Not, Klagen, Ächzen, Seufzen und Stöhnen war keine Ouvertüre für den Wiener Karneval.[1]) Darüber halfen auch die Volkslieder nicht hinweg, von denen nur das dritte („Bei nächtlicher Weil'") gefiel. Der „schreckliche" Bach behielt das letzte Wort. Mit der Motette „Liebster Gott, wann werd' ich sterben" hatte er seinen finsteren Riesenschatten über die Volkslieder vorausgeworfen, und die Mißstimmung des gelichteten Auditoriums übertrug sich schnell auf die verzagten Mitglieder des Chores, die matt und ohne inneren Anteil sangen.

Auch sonst waltete ein Unglücksstern über dem Konzert. Von den erhofften außerordentlichen Übungen war nicht weiter die Rede gewesen, da die Mitglieder sich nicht einmal zu den ordentlichen einfanden. So kam es, daß der Chor im Benedictus von Gabrieli umwarf, und das Stück von vorn begonnen werden mußte. Bei dem Schützschen „Saulus" hatte Brahms ein Arrangement machen müssen, weil einzelne der begleitenden Instrumente nicht zu beschaffen waren, ebenso bei Beethovens „Elegischem Gesange". Der Begleiter (Horn) sah gern zu tief ins Glas, hatte die Generalprobe versäumt und kam in jeder Beziehung unsicher zur Aufführung, so daß er schon die ersten Takte verfehlte und aufhören mußte. Der Chor sang das Stück ohne Begleitung zu Ende. Diesmal hatte es Brahms wirklich niemand recht gemacht, auch den Vertretern der öffentlichen Meinung nicht. Zellner nennt Brahms geradezu einen Pedanten, weil er den Geist nicht nur der alten, sondern aller Zeit, jedoch vor allem den Geist der Musik überhaupt verkenne, hofft übrigens, „Herr Brahms werde in diesen Bemerkungen nichts anderes erblicken als freundschaftliche Winke, im Interesse eines jungen Dirigenten". Im „Fremdenblatt" erteilt ihm Ludwig Speidel[2]), der von der „Wiener Zeitung" zu dem, vom Baron Gustav Heine, dem Bruder Heinrich Heines, herausgegebenen Journal übergetreten war, den wohlgemeinten Rat,

---

[1]) Der Dichter Mosenthal, mit dem Brahms verkehrte, zog ihn dann damit auf, daß er scherzte: „Wenn Brahms einmal recht lustig ist, singt er: Das Grab ist meine Freude."

[2]) Ludwig Speidel, der nachmals berühmte Burgtheaterkritiker der „Neuen freien Presse", hatte seine Laufbahn in Wien als Feuilletonist und Musikreferent begonnen.

ſich vor „jener traumhaften Beſchaulichkeit“ zu hüten, „die dem ſchaffenden Künſtler ſo natürlich ſei.“ Sein Nachfolger bei der „Wiener Zeitung“, ein gewiſſer Rudolf Hirſch, ein Affe Speidels, blies mißtönend in dasſelbe Horn.

Damit war für die Kaffeehausliteraten und ihren Anhang das Signal zu einer regelrechten Brahms-Hetze gegeben. Sie wuchs mit den Jahren und den ſteigenden Erfolgen des Komponiſten zu immer größeren Dimenſionen an und würde, verſtärkt durch das Geſchrei aller, die Urſache hatten, ſich über den im Panzer ſeiner Manneswürde unangreifbaren Künſtler zu ärgern, ihm gewiß noch ſchwerere unverdiente Niederlagen beigebracht haben, wenn nicht die beſſeren Elemente des Publikums jederzeit die Oberhand behalten hätten. Brahms bewahrte ſich ſeinen geſunden Holſteiner Humor und ſeinen unerſchütterlichen Glauben an die Gutmütigkeit des liebenswürdigen Wienervolkes.[1])

Verhängnisvoll für ihn wurde vorläufig die leiſe aufglimmende Gegnerſchaft Herbecks, die von der Sache auf die Perſon überzuſpringen und wenigſtens auf der einen Seite einen leidenſchaftlichen Brand zu entzünden drohte. Als Dirigent war ihm Herbeck nach Wiener Begriffen ſo ſehr überlegen, daß er ihn nicht zu fürchten brauchte; aber er hatte auch die Ambition, ein hervorragender Komponiſt zu ſein, und das war bei ihm die ſchwächere, alſo empfindlichere Stelle. Der Singakademie, die für ihr drittes Konzert zum Palmſonntag das Weihnachtsoratorium angekündigt hatte, lief Herbeck den Rang ab, indem er am Karbienstage glorreich die Johannes-Paſſion im Geſellſchaftskonzert herausbrachte und, Bach gegen Bach, die Akademie gleichſam mit deren eigener Waffe traf. Der Sieg war ihm dadurch noch weſentlich erleichtert worden, daß die Qualität auch dieſer Aufführung mancherlei zu wünſchen übrigließ, in Folge derſelben Unzukömm-

---

[1]) Nach dem zweifelhaften Erfolge ſeiner vierten Symphonie, die bei ihrer erſten Aufführung in Wien kühl aufgenommen, ja faſt abgelehnt wurde, fragte ihn jemand, warum er nicht lieber eine der Hauptſtädte Deutſchlands zum Aufenthaltsorte wählte, wo ihm dergleichen doch nicht widerfahren wäre. Da antwortete er halb ſcherzhaft: „So? Glauben Sie? Wo anders hätten ſie mich längſt totgeſchlagen; hier werde ich doch wenigſtens toleriert.“

lichkeiten, die das zweite Konzert gefährdeten. Auf allen Punkten sah sich die Singakademie vom Singverein geschlagen und wieder in die unhaltbare Position zurückgedrängt, die sie eingenommen hatte, ehe ihr „Retter" erschienen war. Konnte sie nicht mit ihrem Dirigenten siegen, so wollte sie wenigstens mit ihrem Komponisten einen ehrenvollen Rückzug antreten unter der Deckung eines großen Brahms-Abends. Er fand am 17. April 1864 im Saale der Gesellschaft der Musikfreunde unter den Tuchlauben statt. Sämtliche Musikstücke, die zur Aufführung kamen, waren „Kompositionen des Chormeisters Herrn Johannes Brahms". Außer Marie Wilt und F. Prihoda, Ida Flatz und Dr. Panzer — die letzten beiden hatten auch im „Weihnachtsoratorium" gesungen — wirkten das durch die Professoren Schlesinger und Kupfer verstärkte Quartett Hellmesberger und Karl Tausig mit. Der Chor der Singakademie sang die Motette „Es ist das Heil uns kommen her", op. 29 Nr. 1, „Vineta", op. 42 Nr. 2, „Ave Maria", op. 12, „Ruf zur Maria", „Marias Kirchgang" aus den Marienliedern, op. 22 und das Volkslied „In stiller Nacht", hier „Klage" betitelt. Die Solisten trugen das „Wechsellied zum Tanze" und „Neckereien" aus op. 31 vor. Hellmesberger und Genossen spielten das B-dur-Sextett, und Tausig mit Brahms die „Sonate für zwei Klaviere" (das f-moll-Quintett in der ersten Bearbeitung). „Der Erfolg war im ganzen ein glücklicher," berichtet die „Allgemeine musikalische Zeitung". „Die reizenden Gesangsquartette wurden mit rauschendem Beifall aufgenommen, auch zwei ‚Marienlieder' fanden Anklang." Voilà tout. Wie schon oben (im zweiten Kapitel) gesagt wurde, vermochten sich die Zuhörer, welche ohnehin einer solchen erdrückenden Fülle von Novitäten nicht gewachsen waren, mit der Sonate nicht zu befreunden, und von dem Sextett gefielen ihnen nur die Mittelsätze. Sie stachen sich an den Dornen der Rosen, die sie zu ersticken drohten, und viele deuteten den redlichen Eifer der Singakademie, die sich etwas auf ihren Chormeister zugute tun wollte, zu einer Arroganz des Komponisten um, der sich herausnahm, ein verehrliches Publikum einen ganzen Abend hindurch mit seiner Musik zu unterhalten. Der Widerwille, mit dem Brahms in der Folge nach Kräften jeden Brahms-Abend abwehrte, datiert von jenem 17. April.

Die beiden Gesangsquartette waren bereits am 11. Januar in einer musikalischen Abendunterhaltung der Singakademie aufgeführt worden, das „Wechsellied zum Tanze“ in Wiederholung der Premiere vom 18. Dezember 1863 (Ernst-Konzert). Das Streichsextett war als Novität am 27. Dezember bei Hellmesberger erschienen und hatte mäßigen Beifall gefunden. Selbständige Klavierkonzerte hatte Brahms seit seinen beiden Entree-Abenden nicht wieder gegeben. Er wirkte, außer in den früher erwähnten Konzerten noch bei Hellmesberger (6. Dezember 1863) und bei Julie v. Asten (12. Januar 1864) mit und verhalf dem Wiener Publikum dort zur Bekanntschaft einer Sonate in c-moll für Klavier und Violine von Phil. Em. Bach, hier zu der seiner Variationen über ein Thema von Schumann, op. 23, die er mit der Konzertgeberin vierhändig spielte. Wer ihn sonst hören wollte, mußte sich ins „Deutsche Haus“, Singerstraße Nr. 7, bemühen.

Dort im vierten Stock der siebenten Stiege hatte er seit der Rückkehr von Hamburg sein Quartier aufgeschlagen, und dort empfing er jeden Sonntag, nach dem Beispiele Anton Rubinsteins in Baden-Baden, Gäste, denen er vorspielte, was sie von ihm verlangten. Die ehemalige weitläufige Komturei des deutschen Ritterordens ist musikgeschichtlich dadurch merkwürdig, daß der Erzbischof Hieronymus von Salzburg im Jahre 1781 darin wohnte und seine „Musiken“ gab, bei welchen der junge Mozart aufwarten mußte, wofür er dann in der Anticamera des Erzbischofs am 8. Juni 1781 vom Grafen Arco jenen berühmten Fußtritt erhielt, der ihn an die Luft und in die ersehnte Freiheit hinausbeförderte. Wenn Brahms des skandalösen Vorfalles gedachte, mag er sich über den Wechsel der Zeiten gefreut und sich als Freiherr seiner Kunst gefühlt haben, mit der er nur denen „aufzuwarten“ brauchte, die ihm zu Gesichte standen. Seine Freunde und Schülerinnen besuchten ihn hier, und er fühlte sich wohl im Deutschen Hause. Auch seine Bedienerin, ein richtiges Wiener „Stubenmadl“, gefiel ihm, und er rühmte ihren Zartsinn als Beispiel für die anmutige Liebenswürdigkeit des österreichischen Volkes. Nachdem sie das Haus verlassen hatte, fand er einmal zwischen den Notenzeilen einer Partiturhandschrift ihren Namen

und ein Datum hingekritzelt, das ihn an den Tag ihres Abſchieds erinnern ſollte.

Einer ſeiner Freundinnen, Frau Dr. Ottilie Ebner, geborenen Hauer, die wir als Mitglied der Singakademie kennen gelernt haben, verdanken wir die Mitteilung, daß Brahms hier an der Fortſetzung ſeiner Magelonen-Geſänge arbeitete, die im Mai 1862 bis auf ſechs Nummern gediehen waren, aber erſt am 17. Juni 1869 druckfertig vorlagen. Brahms, der große Verehrung für ihren Vater hatte — Dr. Hauer in Öd bei Gutenſtein war ein perſönlicher Freund Schuberts und ſtand dem unglücklichen Ferdinand Raimund in den letzten qualvollen Stunden ſeines Lebens bei — war mit den Leiſtungen „ſeiner" Sängerin ſo zufrieden, daß er oft unaufgefordert zu ihr kam, um mit ihr zu muſizieren. „Er brachte," ſchreibt Frau Dr. Ebner, „Manuſkripte von Liedern mit, die er mit mir durchnahm. ‚Finden Sie nicht', fragte er einmal ganz ängſtlich, ‚daß dieſe Lieder unbequem zu ſingen ſind?' Es waren die Magelonen-Geſänge, an denen er gerade komponierte. Auch den ganzen Schubert nahmen wir durch, ein Lieblingslied von ihm war ‚Delphine' (aus ‚Lacrimas'). Sobald ich müde vom vielen Singen war, ſpielte er mir vor, meiſt Bach, den ich am wenigſten kannte, und als beſonderen Lohn das Intermezzo aus ſeinem g-moll-Quartett, das ich beſonders gern hatte." Die Sängerin Frau Dr. Neuda-Bernſtein, die um dieſelbe Zeit ſeinen Klavierunterricht genoß, nachdem ſie als zehnjähriges Mädchen ein Jahr lang bei Tauſig gelernt hatte, berichtet: „Bei einer Klavierſtunde, die mir Tauſig gab, befand ſich Brahms im Nebenzimmer, ohne daß ich es ahnte. Tauſig, der von Wien fort mußte und mich Brahms übergeben wollte, verſchwieg es, um mir meine Unbefangenheit zu erhalten. Ich ſpielte Chopins e-moll-Konzert. Brahms trat herein und lobte mein Spiel. Als ich ihn aber beſuchte und ihm vorſpielte, erging es mir übel. ‚Sie haben ja eiſerne Finger,' ſagte er, ‚da iſt alles hart, das muß aber alles weich ſein. Sehen Sie, ſo' — er zeigte mir ſeine biegſamen, weichen Finger und ſetzte ſich ans Klavier. Ich war wie vernichtet; ſeine Art zu ſpielen war das gerade Gegenteil von dem, was ich bisher gelernt hatte. Da er mich abweiſen wollte, bat ihn meine Mutter, es wenigſtens einige Stunden mit mir zu ver-

ſuchen. Etwas zögernd ging er darauf ein. Seine Worte hatten wie ein Wunder auf mich gewirkt. Schon nach der zweiten Stunde klopfte mir Brahms vergnügt auf die Schulter und ſagte ‚Ich behalte Sie. Nee, das iſt zu nett, wie haben Sie es nur angefangen?‘ Meiſtens ging ich in Begleitung der Mutter zu ihm, zuweilen kam er zu uns. Er wohnte im Deutſchen Ordenshaus im vierten Stock. Wenn man eintrat, kam man in ein kleines Zimmer, deſſen Wände mit rohen, bis zur Decke reichenden Bücher- und Notengeſtellen bekleidet waren. Im zweiten Zimmer befand ſich das Klavier. Ein drittes kleines Kabinett diente ihm zum Schlafzimmer. Er wollte nichts für den Unterricht gezahlt nehmen, und meine Mutter, die Kenntnis von ſeinen engen Verhältniſſen hatte, mußte ihm das Honorar (drei Gulden für die Stunde) förmlich aufdringen. Außer Nottebohm, bei dem ich auf ſeine Empfehlung Harmonielehre ſtudierte, traf ich bei Brahms öfters Herrn Flatz. Zu meiner Mutter klagte er darüber, daß er ſo wenig Freunde unter den Muſikern in Wien habe. Er war meiſt traurig und düſter.“

Eine andere Schülerin erhielt Brahms in der ſechzehnjährigen Tochter des Hannoverſchen Geſandten Freiherrn von Stockhauſen, einem ebenſo ſchönen wie genialen Mädchen, das als Frau von Herzogenberg eine bedeutende Rolle in ſeinem Leben ſpielen ſollte. Er ſtudierte ihr u. a. Schumanns „Kreisleriana“ ein. Aber ſchon nach wenigen Beſuchen erklärte der gewöhnlich ſehr ſchweigſame, ſchüchterne und ſcheue Lehrer, er ſehe ſich genötigt, den Unterricht abzubrechen. Er wollte Epſtein die Schülerin nicht abſpenſtig machen, trotzdem dieſer erklärte, daß er im Intereſſe beider Teile auf Eliſabet verzichte, ohne die Spur einer Kränkung darüber zu empfinden.[1]) Auch ihren künftigen Bräutigam und Gatten lernte Brahms durch Deſſoff kennen, bei dem Herzogenberg als Schüler des Wiener Konſervatoriums ſeine theoretiſchen Studien eben beendet hatte. Brahms nahm ſich des um zehn Jahre Jüngeren mit vieler Liebe an und vermittelte, indem er ihn an Rieter empfahl, die fruchtbare Verbindung des

[1]) Vgl. „Johannes Brahms im Briefwechſel mit Heinrich und Eliſabet von Herzogenberg“, herausgegeben von Max Kalbeck, XIII

Komponiſten mit deſſen treuem Verleger. „Hier iſt ein junger Mann," ſchreibt er am 16. März 1864 an Rieter, „Herr Heinrich Freiherr von Herzogenberg, von dem ich recht artige Lieder geſehen, und der den lebhaften Wunſch hat, ſich gedruckt zu ſehen. Vor Ihrer Firma, wie ſich von ſelbſt verſteht, die größte Achtung habend, wünſcht er, daß ich bei Ihnen anfrage . . . Ich ſah eine ziemliche Anzahl Lieder, jedoch ziemlich verſchieden von Wert, die meiſten recht leicht auszuführen und einige von recht einfach gefühltem Ausdruck" ... Von eigenen Arbeiten wandte er dem Verleger eine Ausgabe zweier bisher ungedruckter Violinſonaten[1]) Phil. Em. Bachs zu, die er von Hamburg mitgebracht hatte. Daß auf der Wiener Hofbibliothek eine Abſchrift gerade dieſer beiden, in c- und h-moll vorhanden ſei, von denen er die erſte mit Hellmesberger ſpielte, wiſſe außer ihm nur Nottebohm. Gern würde er eine Reviſion davon machen und ſie mit den Wiener Kopien vergleichen. Sollte er noch mehr Sonaten von ähnlicher Schönheit finden, ſo würde er ſie dem Verleger ſchicken. Aber, ſo gern er's Rieter zu Gefallen täte, könne er ſich doch nicht entſchließen, die Mode mitzumachen und ſeinen Namen auf eine Sache zu ſetzen, zu der er ſo eigentlich gar nichts tue. (Als ob die kritiſche Reviſion nebſt Ausſetzung des bezifferten Baſſes nichts wäre!) Für weitere Antiqua-Novitäten werde Nottebohm ſorgen, der ſich viel und eindringlich mit derlei Sachen beſchäftige.

Auch bei dem, „zu ſeiner und vielleicht auch Rieters Überraſchung" endlich fertig gewordenen vierhändigen Arrangement des d-moll-Konzerts wünſchte er ungenannt zu bleiben: „Ich habe bei der Arbeit nur an Sie gedacht und dürfte, denke ich, prahlen, wie praktiſch und geradezu leicht ſpielbar das Arrangement iſt. Wieder jedoch habe ich die Bitte, Sie nennen meinen Namen nicht als Bearbeiter! Es iſt ſchließlich eine bloße Schreiberei, und ſieht nicht ſchön aus, wenn der Meiſter ſelbſt aus ſeinem Werk ſo ein unförmliches Monſtrum fabrizieren kann, wie das notwendig ein vierhändiges Konzert iſt. Ferner habe ich auch zu oft Ihren ſtatt meinen Vorteil bedacht und es fürs Spielen und nicht (wie es jetzt ſtark Mode) zum Leſen gemacht."

[1]) Die Sonaten ſind bei Rieter-Biedermann erſchienen.

Mit Guſtav Nottebohm, der bald das A und O in allen muſikgeſchichtlichen, -theoretiſchen und -kritiſchen Angelegenheiten für ihn wurde, war Brahms in intime Fühlung gekommen, ſoweit dies bei einem Sonderling von Nottebohms Art überhaupt geſchehen konnte. Zwar hatte der Schüler Mendelsſohns und Schumanns weder als Pianiſt noch Komponiſt mehr die ehrgeizigen Beſtrebungen ſeiner Jugend — er war zur Zeit, als Brahms nach Wien kam, ſchon ein mittlerer Vierziger — gab aber doch gern dies und jenes Stück ſeiner großen Lehrer zum beſten und ſpielte ebenſo gern ſeine (ſehr gediegenen) Variationen über ein Thema von Bach vierhändig, eine Liebhaberei, die Brahms mit ihm teilte. Nur wenn er eine gewiſſe Schumannſche Novellette vortragen wollte, zog ihm Brahms den Seſſel unter den Beinen weg und ſetzte ſich aufs Klavier. Von Brahms ließ ſich Nottebohm alles gefallen, und das war auch die einzige Art, wie er ihm ſeine Zuneigung und ſeinen Reſpekt zu erkennen gab.[1]) Andererſeits fand Brahms ſoviel an ihm zu ſchätzen, daß er die kleinen und großen Fehler ſeines Charakters, ſein bis zum Hochmut verſtiegenes, abweiſendes Selbſtgefühl, ſeinen in harte Gefühlloſigkeit ausartenden ſtarren Gerechtigkeitsſinn, ſeine mit Blindheit und Taubheit geſchlagene Heimatsliebe, ſeine zur Pedanterie hinneigende Gewiſſenhaftigkeit und ſeine vielleicht gar zu übertriebene Sparſamkeit nicht nur

---

[1]) Nottebohm, der öfters mit Brahms und anderen in den Prater ging, um dort zu Abend zu eſſen, pflegte ſich regelmäßig unterwegs bei einem beſtimmten ambulierenden Salami- und Käſehändler für wenige Kreuzer ſein Nachtmahl einzukaufen. Eines Abends erhielt er ſeine Portion, in altes, mit krauſer, anſcheinend Beethovenſcher Notenſchrift bedecktes Papier eingewickelt. Seine Aufregung bemeiſternd, trat er zur nächſten Laterne, faltete das Blatt auseinander, beſah es prüfend durch die Brille, glättete und ſchob es, ohne ein Wort zu ſagen, in die Taſche. Den Käſe behielt er in der Hand und aß davon im Weitergehen, indem er die andern verſicherte, er habe heute außergewöhnlichen Hunger. Auch ließ er niemals etwas von ſeinem Funde verlauten. Die von Brahms vorher unterrichtete Geſellſchaft hatte ſich umſonſt auf eine komiſche Szene gefreut. Denn das rätſelhafte Blatt enthielt eine Variation des neueſten Wiener Couplets und war vorher von Brahms dem Salamimann zugeſteckt worden, mit der Weiſung, den Käſe für den Herrn Profeſſor darin einzupacken.

ertrug, ſondern als berechtigte Eigentümlichkeiten dieſes beſonderen und einzigen Menſchen gelten ließ. Noch in der teils lächerlichen, teils erſchreckenden Übertreibung, in der ſie bei Nottebohm auftraten, gefielen ihm die Tugenden, welche alle er ſelbſt beſaß, und wenn er ſie in dem Zerrſpiegel bei ſeinem wunderlichen Freunde wiedererkannte, ſo dienten ſie ihm möglicherweiſe als Zuchtmittel ſeines eigenen Charakters. Der Mann, der einen Kellner Betrüger nannte, weil er ihm aus Verſehen zwei Kreuzer zu wenig herausgab, der einen Poſtboten um ſein Amt brachte, weil dieſer die Briefe, anſtatt vier ſteile Treppen hoch zu ſteigen, beim Hausmeiſter niederlegte, der einen weithergereiſten, talentvollen Schüler Knall und Fall verabſchiedete, weil der Lerneifrige in ſeiner Ungeduld nach dem Penſum der nächſten Stunde fragte — dieſer engherzige, kleinliche und grauſame Vertreter eines abſtrakten Moralbegriffes ſetzte die höchſte Ehre darein, nicht nur ſich ſelbſt, ſondern auch anderen zu dem Rechte zu verhelfen, das ihnen durch Gewalt und böſen Willen, Dummheit und Kurzſichtigkeit oder durch die laxe Führung und den gedankenloſen Schlendrian des gemeinen Lebens vorenthalten und verkümmert wurde. Wie er es dem alten Frankenkönig Karl, „den man mit Unrecht ‚den Großen‘ nennt,“ nicht vergeſſen konnte, daß er vor tauſend und etlichen Jahren ſeinen Sachſenbrüdern von der roten Erde — Nottebohm war geborener Weſtfale — die Freiheit nahm und einen fremden Glauben aufzwang, ſo haßte er auch die modernen Miſſionare der Intoleranz, die Pfaffen und deren Beſchützer, das Partei- und Kliquenweſen in Kunſt und Wiſſenſchaft. Aber mit der ſelbſtloſeſten Liebe und opferwilligſten Entſagung verſenkte er ſich in das Studium der muſikaliſchen Klaſſiker, vor allem Beethovens und Schuberts, reinigte ſie von entſtellenden Fehlern- und Fälſchungen und bereicherte die Wiſſenſchaft mit thematiſchen Katalogen ihrer Werke, die wir noch heute als Muſter philologiſcher Genauigkeit und Gründlichkeit bewundern. Wer ſich in Kürze einen Begriff von Nottebohms Methode und dem Scharfſinn, mit welchem er ſie anwandte, verſchaffen will, leſe den letzten Aufſatz in ſeinen erſten „Beethoveniana“, wo er das Buch Seyfrieds über Beethovens Studien im Generalbaß und Kontrapunkt in Fetzen reißt, um es in einen Rechenſchaftsbericht geſchichtlicher

Wahrheit umzuwandeln — ein Meiſterſtück zerſtörender und wiederaufbauender ſcharfſinniger Kritik.[1])

Über ſeinen neuen Bekanntſchaften vergaß Brahms nicht ſeiner alten Freunde, und der Briefwechſel mit dem glücklich zum Ehemann avancierten Joachim roſtete zwar ein wenig ein, wurde aber doch immer wieder aufgefriſcht. Eine von Joachim für den September 1863 in München vorgeſchlagene Zuſammenkunft mit dem jungen Paare war nicht zu ermöglichen, und Brahms mußte ſich damit begnügen, daß er Frau Joachim ſeine Sympathien durch die Dedikation der Duette op. 28, die von Frau Flatz und Herrn Förchtgott zuerſt in Wien geſungen wurden, zu erkennen gab. Zwar meinte er, er möchte doch eigentlich dem ſchwachen Zeuge nicht einen ſo ſchönen und geliebten Namen voranſetzen, und es müßte nach Hochzeit und Hochzeitsreiſe klingen, wenn es angeboten werden dürfe, ſchickt ſie aber doch im Januar 1864 als verſpäteten Weihnachtsgruß nach Hannover. Er ſchämt ſich des dünnen, gehaltloſen Heftchens; indeſſen laſſe ſich kein doppelter Kontrapunkt mehr darin anbringen, und in ſeiner Taſche langweilten ſich nur wenige einſame Guldenzettel, alſo möge ſie zufrieden ſein, bis es beſſer werde: „Die Rolle kommt extra und bringt weiter niſcht, als bekannte Duetten, gehauen und geſtochen mehr von Spina als von mir.“ Um der Ebbe in ſeinen Finanzen abzuhelfen, wurden für den März mehrere Konzerte mit Joachims geplant, auch hätte Frau Amalie das Solo im „Weihnachtsoratorium“ ſingen ſollen. Die Idee zerſchlug ſich aber, weil Frau Joachim nicht mehr reiſefähig war. Gleichwohl frohlockt der arme Brahms und bekennt, daß eitel Jubel erſcholl, als die Abſage kam: „Ich kann die Konzerte ſo wenig leiden, daß ich nicht einmal mich auf Dein Kommen freuen konnte, der Du welche mitbringen wollteſt.“ Er ſpielt auf ein neues Violinkonzert Joachims an,

---

[1]) Daß Nottebohms, in muſikaliſchen Zeitſchriften verſtreute Aufſätze geſammelt und, ſoweit ſie Beethoven betreffen, in den „Beethoveniana“ und „Zweiten Beethoveniana“ 1872 und 1887 in Buchform herausgegeben wurden — die zweiten von Euſebius Mandyczewski, dem würdigen Schüler Nottebohms, nach dem Tode ſeines großen Lehrers — haben wir Brahms zu verdanken, der die Schriften Rieter-Biedermann dringend empfahl.

das er ungern entbehrt. „Dies ſchöne Wien liegt doch gar zu fern; ich kann kaum daran denken, wenn ich mich denn einmal von ihm verabſchieden kann.“ Er dankt für den luſtigen Katzenorden (ſiehe das vorige Kapitel!) und verſpricht aufs luſtigſte mitſpinnen zu helfen und die beſte Laune zu haben, wenn er erſt — vielleicht im Frühjahr — wieder nordwärts ſteuere. Sehr beunruhigt wird er von der Erkrankung Dietrichs, der damals vorübergehend eine Nervenheilanſtalt aufſuchen mußte. Ihm kommt es viel einfacher vor, daß einem der Verſtand einmal davongeht, als daß man ihn wieder fängt, wenn er einmal davon iſt. „Beſter Juſſuff,“ ruft er aus, „liebere Freunde und beſſere Muſikanten gibt's hier nicht! Auch nicht einer von denen, die ich immerfort entbehre, wird mir erſetzt! Und ſo wird mir denn auch der Entſchluß ſchwer, für das nächſte Jahr mich wieder zu binden. So manche Freude mir auch die Akademie macht, gibt's doch genug, daß man's überlegt. Wundere Dich nächſtens nicht zu ſehr und zu unangenehm, wenn Dir ein Brahms-Programm vorkommt! Die Akademie muß ein Konzert geben, mir blieb keine Wahl, als eben auf die Bitte des Komitees einzugehen. Das Konzert ſoll Geld bringen und in zwei bis drei Wochen ſtudiert ſein. Ehe ich als bloßer Kapellmeiſter mich proſtituiere und das Publikum mit einer langen Reihe von Chören langweile, laſſe ich's lieber als Komponiſt über mich ergehen; wer hineingeht, weiß ja, welchen Spaß er mitmachen ſoll. Anfang Mai werde ich wohl nicht nach dem Norden kommen, aber es zieht mich nach Muttern und nach manchem.“ In demſelben Sinne ſchrieb er an den wieder geneſenen Freund Dietrich.

Aus allen dieſen Äußerungen läßt ſich erkennen, wie unbehaglich Brahms ſich in ſeiner Stellung fühlte. Nach längerem Hin- und Herſchwanken entſchied er ſich dafür, ſie aufzugeben, und auch die ſchmeichelhafte Tatſache, daß er von den Mitgliedern der Singakademie, diesmal einſtimmig, auf drei Jahre wieder zum Dirigenten gewählt wurde, änderte nichts an ſeinen Entſchlüſſen. „Sie wiſſen wohl noch nicht,“ ſchreibt er an Selmar Bagge in Leipzig, „daß ich meine Chormeiſter-Stellung aufgegeben habe? Erzählen Sie auch in der Zeitung nicht eher davon, als bis es in Wien öffentlich geſagt iſt — d. h. bis das

Komitee mit ſeinen Einrichtungen fertig iſt. Dagegen brauche ich Ihnen, der die Verhältniſſe kennt, nicht die Gründe auseinanderzuſetzen."

Seltſam iſt, daß Brahms in ſeinen Briefen an Joachim und Dietrich weder ſeine Beziehungen zu Tauſig und Cornelius, mit denen er gerade im Frühjahr 1864 viel verkehrte, noch die daraus ſich ergebende Begegnung mit Richard Wagner erwähnt. Cornelius verzeichnet in ſeinem, leider nur ſehr ſummariſch und unregelmäßig geführten Tagebuche, daß er 1863 außer „bewegten, ſchönen Tagen mit Wagner" auch mancherlei Zuſammenkünfte mit Brahms gehabt habe, daß Brahms den „Barbier von Bagdad" lobe und ſich für den „Cid", an dem Cornelius ſeit Jahren komponierte, und den Tauſig Brahms vorſpielte, bei Deſſoff verwende, daß „der berühmte junge Komponiſt ſich manchmal zu ihm verliere" uſw. Ein gerades herzliches Wort hat er für Brahms nicht übrig. Nach ſeinen Äußerungen zu urteilen, ſcheint er von Anfang an gegen ihn eingenommen geweſen zu ſein. Möglicherweiſe war er auf Brahms eiferſüchtig, weil ſein geliebter Carlo, den er einmal „einen ausgebrannten Vulkan" nennt, ſich gar zu viel mit ihm beſchäftigte. Cornelius, ſenſitiv und launenhaft wie ein Weib, hatte am ſchwerſten unter ſeiner übertriebenen Empfindlichkeit zu leiden. Das Barometer ſeiner Gefühle deutete ſelten auf beſtändiges Wetter, ſchnellte bald hoch empor und ſank ebenſo bald wieder tief herab. Da er viel zu gern auf die trügeriſchen Stimmen ſeines Innern horchte, um deutlich hören zu können, was die äußeren zu ihm ſprachen, vernahm er nur die Diſſonanz zwiſchen beiden und vergaß ſie aufzulöſen. An Brahms' Geburtstage machten die Drei einen mehrtägigen Ausflug nach Preßburg. Tauſig hatte dort eine zarte Bekanntſchaft im kunſtfreundlichen Hauſe des Poſtdirektors Vrabély, deſſen Töchter Seraphine und Stephanie gefeierte Schönheiten waren und für ausgezeichnete Klavierſpielerinnen galten. Die eine, auch ſchriftſtelleriſch beanlagte, Stephanie (ſpätere Gräfin Wurmbrand-Stuppach), wurde Schülerin von Brahms, die andere, Seraphine, verheiratete ſich am 8. November 1864 mit Tauſig. Bei der Hochzeit oder doch bald nachher trat eine Entfremdung zwiſchen Cornelius und Brahms ein. Im Dezember vermerkt Cornelius in ſeinem Tagebuche, offenbar

in sehr gereizter Stimmung: „Mit einem bin ich jetzt ganz entschieden fertig; das ist Herr Johannes Brahms. Er ist ein ganz eigensüchtiger, selbstschätzender Mensch. Ich habe ihn schon dies Jahr nicht mehr aufgesucht, er kam zu mir. Er möge den Pfad seiner Berühmtheit wandeln. Ich will ihn fürder nicht stören und nicht begleiten."

Von dem Abend, den er mit Brahms und Tausig in Penzing bei Wagner verbrachte, hat Cornelius, der fast täglich um 6 Uhr hinauswanderte und bis 10½ Uhr dort blieb, nichts aufgezeichnet. Ihm war die Begegnung offenbar nicht so interessant wie der Nachwelt, die, von Wagner und den Wortführern seiner Sache belehrt, daß sie in Brahms und Wagner Antipoden, in ihrer Musik feindliche Pole der Kunst zu sehen habe, sehr erstaunt war, als die erste Kunde davon in die Öffentlichkeit drang. An Frühergesagtes anknüpfend, sei daran erinnert, daß Wagner und Brahms im Herbst 1862 und 1863 kurz nach einander in Wien eintrafen: Wagner 1862, um seinen „Tristan" einzustudieren, der für den März in der Hofoper angesetzt war, 1863, nachdem dies fehlgeschlagen, um eine von ihm geplante Reorganisation der Hofoper womöglich in eigene Hand zu bekommen und seine „Meistersinger" zu vollenden; Brahms 1862, um Stadt und Land kennen zu lernen und die Berufung nach Hamburg abzuwarten, 1863, um die Leitung der Singakademie zu übernehmen. Beide Male gerieten sie in ihren öffentlichen Produktionen dicht an einander. Am 1. Januar 1863 gab Wagner sein zweites Konzert im „Theater an der Wien", am 6. Januar Brahms sein zweites Konzert im Saale der „Gesellschaft der Musikfreunde"; am 27. Dezember 1862 mittags dirigierte Wagner in Tausigs Konzert Freischütz-Ouvertüre, Vorspiel und Schluß zu „Tristan", das Schusterlied und die Ouvertüre zu den „Meistersingern", wenige Stunden darauf debutierte Brahms mit seinem B-dur-Sextett bei Hellmesberger. Das Unglück wollte es, daß Hanslick die neuen Wunder eben dieses musikalischen Festtages in eine gewagte Parallele brachte, die nicht zu Gunsten des im Konzertsaal übel placierten Musikdramatikers ausfallen konnte. „Nach den Wagnerschen Stücken", sagte er, „genossen wir mit doppelter Freude eine neue Komposition von Brahms, welche am selben

Tag in Hellmesbergers Quartett-Soiree vorgeführt wurde. Es ist dies ein Sextett für zwei Violinen, zwei Bratschen und zwei Violoncells. Wir zählen diese Komposition nicht nur zu den besten von Brahms, sondern überhaupt zu dem Schönsten, was die neuere Kammermusik hervorgebracht hat." Nach einem motivierten Lobe des Stückes fährt er fort: „Solche Kompositionen sind in ihrer liebenswürdigen Bescheidenheit eigentlich die beste Kritik und Replik auf die Großtaten der Zukunftsmusik. Brahms ist eben durch und durch Musiker, während man von Wagner und Liszt sagen könnte, was Plutarch von Damon, dem Musiklehrer des Perikles, berichtet: „Er war ein Sophist ersten Ranges und scheint sich hinter den Namen der Musik versteckt zu haben."

Diese einseitige, mit den bedrängten Umständen des von den Ereignissen in die Enge getriebenen Berichterstatters zu entschuldigende Kritik mußte Wagner verletzen und in der irrigen Meinung bestärken, daß der Mitunterzeichner des Protestes von 1860 sich im geheimen Einverständnisse mit Hanslick befunden habe. Cornelius und Tausig klärten ihn darüber auf, daß jene bekannte, zwar geharnischte, aber durchaus sachliche und leidenschaftslose Erklärung nur durch eine Indiskretion in die Öffentlichkeit gekommen war, daß sich Brahms mit der ihr gegebenen Fassung keineswegs völlig einverstanden wußte, und daß der Protest weniger ihn, Wagner, als die symphonischen Dichter, vor allem aber Liszt treffen sollte. Die beiderseitigen Freunde, zu denen sich noch der für Brahms warm eingenommene Primararzt Dr. Josef Standhartner als Intimus von Cornelius und Wagner gesellte, dachten etwas Gutes zu tun, als sie auf eine persönliche Begegnung mit Brahms hinarbeiteten. Diese kam im Landhause eines Baron v. Rochow in Penzing bei Schönbrunn am 6. Februar 1864 zustande. Wagner hatte die Villa gemietet und in äußerst kostspieliger Weise für seinen Geschmack einrichten lassen, obwohl er, wie gewöhnlich, kein Geld, sondern nur Schulden hatte. Zwei Tapezierer mußten unausgesetzt wochenlang daran arbeiten, um seine extravaganten Bedürfnisse und Launen alle zu befriedigen. Er schwelgte damals in Samt und Seide und besann sich täglich auf eine andere Farbenzusammenstellung, ein neues Muster, eine gefälligere Anordnung. Am 7. Februar schrieb Wagner an Dr. Standhartner:

„Liebſter Freund! Wohl fürchte ich, daß Du jetzt große Not im eigenen Hauſe haſt. Dennoch bitte ich Dich — und deshalb gerade Dich — ſobald Du Zeit und Laune dafür haſt, die Verabredung mit Brahms und Tauſig wegen eines Abends bei mir treffen zu wollen. Ich würde Dich dann bitten, den beiden Porges und Peter (Cornelius) es ebenfalls ſagen laſſen zu wollen. Jeder Tag iſt mir recht, und es iſt mir lieb, wenn ich bald einmal einer ſolchen Zerſtreuung teilhaftig werden kann". . . Und am Beſuchstage drängt er nochmals: „Guten Morgen, Liebſter! Darf ich für heute Abend auf Gäſte rechnen? Wenn ja, ſo hätte ich auch gern die Porgeſen[1]) dabei." Guſtav Schönaich, der Stiefſohn Standhartners, der dieſe beiden Wagnerſchen Zettel zuerſt publizierte[2]), berichtet als Augen- und Ohrenzeuge jenes Abends: „Die ganze Geſellſchaft war beſter Laune, und Wagner zeichnete den dreißig Jahre jüngeren [muß heißen: zwanzig] Kunſtgenoſſen beſonders aus. Er forderte Brahms ſogleich auf zu muſizieren, und dieſer ſpielte zunächſt einige Stücke von Seb. Bach, unter dieſen die damals von ihm gerne produzierte Orgel-Tokkata in F-dur. Dann ſpielte er über ausdrücklichen Wunſch Wagners ſeine Variationen über ein Thema von Händel, deren Lob jener bereits durch uns vernommen hatte. Sein Spiel trug an dieſem Abend jenen genialen, großartig plaſtiſchen Charakter, der am meiſten dann hervortrat, wenn Brahms unter Muſikern oder in einem ihm ſympathiſchen Privatzirkel ſpielte, und der ſich vor der großen Öffentlichkeit, die ihn ſtets mit Unbehagen erfüllte, nur abgeſchwächt zeigte. Es iſt mir noch in friſcheſter Erinnerung, mit welch ungeheuchelter Wärme Wagner, dem das Lob eines Werkes, das ihm nicht zuſagte, zu jeder Zeit unmöglich war [ſiehe die Epiſtel über Liſzts ſymphoniſche Dichtungen und den noch überſchwänglicheren Panegyrikus auf Meyerbeer!][3]), den jungen

---

[1]) Heinrich Porges, einer der eifrigſten Wagner-Apoſtel, und Frau waren aus München zu Beſuch nach Wien gekommen.

[2]) „Reichswehr" vom 4. April 1897.

[3]) Wagners Lobſchrift auf Meyerbeer, die in ſeinen „Geſammelten Schriften und Dichtungen" fehlt, iſt von uns erſt auszugsweiſe in der „Preſſe" vom 3. April 1888, dann in extenso im „Neuen Wiener Tagblatt" vom 31. Oktober 1902 mitgeteilt worden.

Komponiſten mit Anerkennung überſchüttete, und wie überzeugend er über alle Details der Kompoſition ſprach. ‚Man ſieht,‘ ſagte er zum Schluſſe, ‚was ſich in den alten Formen noch leiſten läßt, wenn einer kommt, der verſteht, ſie zu behandeln.‘“

Sehr richtig. Und eben dasſelbe läßt ſich auch an Wagner beobachten. Denn auch dieſer Meiſter iſt keineswegs vom Himmel gefallen, ſondern lernte von anderen Meiſtern und verſuchte anfangs auf den Überlieferungen eines Gluck und Weber, Meyerbeer und Marſchner fortzubauen. Ja, ſelbſt da noch, wo er mit der Tradition brach, erneuerte und vermengte er nur die alten, im Geiſte des Menſchen beruhenden Grundformen der Muſik und Poeſie, ob immer zum Heile und zum bleibenden Gewinn der beiden Künſte, bleibe dahingeſtellt! In ſeiner Wertſchätzung und Anerkennung des Komponiſten Brahms freilich hat Wagner, ganz wie einſt bei Mendelsſohn, Meyerbeer und Schumann, ſich leider ſehr geändert, und zwar immer mehr zu ungunſten des von ihm Beurteilten, je größer die Fortſchritte waren, die Brahms in ſeiner Kunſt machte, und je weiter ſich ſein Ruhm ausbreitete, den er ehrlich und einzig aus eigener Kraft erwarb, ohne höhere Protektion und ohne die Mithilfe einer fanatiſierten, planmäßig eingerichteten Partei.

„Das ſehr gute Verhältnis der beiden Männer,“ ſchreibt unſer Gewährsmann weiter, „welche ſich in ihren Zielen kaum berührten, wäre niemals geſtört worden, wenn der ſinnloſe Parteieifer gewiſſer Anhänger nicht beide zu einander in eine ſchiefe Stellung gebracht hätte.“ Richard Heuberger iſt derſelben Anſicht und meint, es ſei „tief“ zu bedauern, daß die Wege der beiden Meiſter, perſönlich wenigſtens, auseinanderführten.[1]) Ohne Zweifel würde Brahms von dem freundſchaftlichen Verkehr mit einer ſo bedeutenden geiſtigen und künſtleriſchen Potenz wie Wagner vielerlei Anregung empfangen haben; das Verhältnis wäre aber immer ein einſeitiges, für den unabhängigen und ganz anders organiſierten Menſchen und Künſtler Brahms ein geradezu unerträgliches geweſen, da Wagner keine Gleichordnung geduldet und von Brahms auch nichts zu erwarten gehabt hätte. Seine Neugierde war befriedigt, ſeine „Zerſtreuung“ hatte er gehabt —

[1]) Beilage zur „Münchener Allgemeinen Zeitung“ vom 24. Mai 1901.

was ſollte, was konnte ihm der ſchlichte Muſikant, der „hölzerne Johannes“, über den er ſpöttelte, noch ſein? Er war ihm gerade gut genug geweſen, ihn und ſeine Gäſte einen Abend lang zu unterhalten. Um ſo ſchlimmer für Brahms, wenn er mehr ſein wollte als ein Einlageblättchen im Lebensbuche des Bayreuther Beherrſchers aller Gläubigen, eine Fußnote zum Texte ſeiner, Vor- und Mitwelt überragenden Größe. Man ſehe nur in Wagners Schriften nach, mit welcher Gereiztheit, Erbitterung und Gehäſſigkeit, die ſich bis zu perſönlichen Schmähungen und gänzlich aus der Luft gegriffenen Inſinuationen niedrigſter Art ſteigert, er gegen ſeinen Gaſt von 1864 losgeht! Beſonders lehrreich iſt in dieſer Beziehung ein ausführlicher Paſſus in dem Pamphlet „Über das Dirigieren“, der von den „Stillen im Lande“ und ihrem „Muckertum“ handelt. Die Tendenz dieſer „widerlichen Sekte“ ſei, „dem Anreizenden und Verführeriſchen auf das angelegentlichſte nachzutrachten, um an der ſchließlichen Abwehr desſelben die Widerſtandskraft gegen Reiz und Verführung zu üben“. Der „eigentliche Skandal der Sache“ aber wäre „aus der Aufdeckung des Geheimniſſes der Höchſteingeweihten hervorgegangen“, bei denen ſich die angekündigte Tendenz dahin umkehrte, „daß der Widerſtand gegen den Reiz nur den ſchließlich einzig erzielten Genuß zu ſteigern hatte“. — Mit der eines Talmudiſten würdigen, ſpitzfindigen Exegeſe ſollte Brahms getroffen werden. Zwar wird er als Oberhaupt jener widerlichen Sekte nicht direkt namhaft gemacht, aber der „Wächter der muſikaliſchen Keuſchheit“, der Kunſt-„Eunuche“, dem das Philiſtertum „gern die Bewachung des immerhin bedenklichen Einfluſſes der Muſik auf die Familie anvertraue, da man ſicher zu ſein glauben dürfe, von dieſer Seite nichts Bedenkliches aufkommen zu ſehen“, kann kein anderer ſein. Wagner nennt ihn im Zuſammenhange mit „dieſen Leuten“ und nennt hier nur ihn. Es gehört zum Weſen ſeiner eigentümlichen Angriffsweiſe, daß er immer in dem Augenblick, in welchem er ſalutierend den vergifteten Degen vor dem Gegner zu ſenken ſcheint, ihm ſicher den erſten, auf das Herz zielenden Stoß verſetzt. Er hätte verſucht, alle großen ihm überlegenen Dichter und Muſiker umzubringen, wenn er ſie nicht durch den Panzer ihrer Unſterblichkeit gegen ſeine heimtückiſchen Ausfälle geſchützt

gewußt hätte. „Herr Johannes Brahms," beginnt Wagner artig und verbindlich, „war so freundlich, mir einmal ein Stück mit ernsten Variationen von sich vorzuspielen, aus dem ich ersah, daß er keinen Spaß versteht, und welches mich ganz vortrefflich dünkte. Ich hörte ihn auch in einem Konzerte anderweitige Kompositionen auf dem Klavier spielen, was mich allerdings weniger erfreute." (Man erinnere sich, daß das Konzert, in welchem Wagner die f-moll-Sonate und mehrere Lieder von Brahms hörte, seiner Einladung vorangegangen war!)[1]) Wagner tadelt die „Sprödigkeit und Hölzernheit" seines Vortrages und sagt weiter: „Alles zusammen konstatierte jedoch eine ganz respektable Erscheinung, von der man nur einzig auf natürlichem Wege nicht zu begreifen vermag, wie sie, wenn nicht zu der des Heilandes, doch wenigstens zu der des geliebtesten Jüngers desselben gemacht werden konnte; es müßte denn sein, daß ein affektierter Enthusiasmus für mittelalterliche Schnitzereien in jenen steifen Holzfiguren das Ideal der Kirchenheiligkeit zu erkennen uns verleitet hätte." Und nun folgt zur Charakteristik dieser Heiligkeit die Auseinandersetzung über die Muckerei und die unteren und oberen Grade der Schule. „Die ‚Liebeslieder-Walzer' des heiligen Johannes, so albern sich schon der Titel ausnimmt,[2]) könnten noch in die Kategorie der Übungen der unteren Grade gesetzt werden: die inbrünstige Sehnsucht nach der ‚Oper' jedoch, in welche schließlich alle religiöse Andacht der Enthaltsamen sich verliert, zeichnet unverkennbar die höheren und höchsten Grade aus. Könnte es hier ein einziges Mal zu einer

[1]) Bei Weißheimer, der Wagner einen Teil seines väterlichen Vermögens zum Opfer brachte, lesen wir (a. a. O.) eine köstliche Geschichte. Der Meister gab ihm den überzeugendsten Gegenbeweis erkenntlicher Freundschaft dadurch, daß er versprach, er werde im Vorspiel zum dritten Akte der „Meistersinger" irgendwie seiner gedenken. Weißheimer muß „zu seiner Schande" gestehen, daß er nie dahinter kommen konnte, welche Stelle Wagner gemeint habe. Er erkannte sich nicht wieder, und Wagner war nicht mehr für ihn zu sprechen. — Ob er bei einer andern Stelle der „Meistersinger" etwa an Brahms dachte? Jeder erkennt in der schönen Melodie: „Dem Vogel, der heut sang" den Anfang des Des-dur-Teils aus der f-moll-Sonate von Brahms wieder. (Vgl. I 217.) Wir wollen sie für eine unbewußte Reminiszenz an den 6. Januar 1863 betrachten und in Ehren halten.

[2]) In Wahrheit lautet der von Wagner verdrehte Titel: „Liebeslieder. Walzer für das Pianoforte" usw.

wirklich glücklichen Umarmung (!) der ‚Oper' kommen, so stünde zu vermuten, daß die ganze Schule gesprengt wäre."

Was geschah denn in den fünf Jahren, die seit dem Abend in Penzing bis zu der Abfassung der Wagnerschen Schmähschrift verflossen waren, was hatte sich der mit Auszeichnung aufgenommene, „mit Anerkennung überschüttete" Komponist zu Schulden kommen lassen, daß Wagner in dieser Art gegen ihn verfuhr? Wir wissen es nicht, niemand weiß es. Oder doch: er hatte, wie schon angedeutet, die Prophezeiung Schumanns erfüllt und war, anstatt der gnädig gelobte Autor der Händel-Variationen zu bleiben, der Sänger des Deutschen Requiems geworden, von dem das Gerücht ging, daß er demnächst mit einer Oper hervortreten würde. Aus diesem und keinem andern Grunde wurde ihm sein linkisches Benehmen, seine scheue Schweigsamkeit, der feine und hohe Ton seiner noch immer knabenhaften Stimme als muckerisches Wesen und beschämendes natürliches Gebrechen ausgelegt, wurde ihm sein armseliges Klavierlehrertum und seine kindlich reine Pietät gegen die Ahnherren und Vorbilder seiner Kunst höhnisch vorgerückt, wurde er öffentlich insultiert, verdächtigt, entwürdigt, und das alles von dem Manne, dem er nicht einmal im Freundesgespräch unter vier Augen etwas Übles nachzusagen, den er vielmehr gegen unberechtigte Angriffe in Schutz zu nehmen und zu verteidigen pflegte![1])

Nein, Wagner und Brahms paßten nicht zueinander, und ihre Wege hätten sich früher oder später getrennt, wenn sie nicht schon durch Wagners Flucht aus Wien (am 23. März) geschieden worden wären. Einmal aber sind sie doch noch zusammen gekommen, wenn auch nur schriftlich.

---

[1]) In seinen „Erinnerungen an Joh. Brahms" („Die Gegenwart" 1897, Nr. 46, S. 307) schreibt Klaus Groth: „Wenn Brahms durch den Haß Wagners und seiner Anhänger, den sie direkt und indirekt ihm empfindlich genug offenbarten (den sie noch nach seinem Tode nicht verbergen mochten), ihm, der sie durch kein Wort, keine Äußerung, durch nichts je gereizt hatte, als dadurch, daß er, unbekümmert um ihren Beifall oder ihr Mißfallen schweigsam ein unsterbliches Musikwerk nach dem andern schuf, und der Mit- oder Nachwelt übergab, bescheiden in all seinen Ansprüchen an das Leben, ohne Neid gegen jeden Erfolg seiner Mitstrebenden — wenn, wie gesagt, Brahms darüber so gereizt gewesen wäre, daß er sich und seinem gerechten Zorn mit-

Sowohl bei Weißheimer wie bei Cornelius ist von einem Wagner-Manuskripte die Rede, welches das von Wagner 1861 für die Pariser Balletthabitués nachkomponierte, unmittelbar aus der Ouvertüre in den Venusberg des „Tannhäuser" übergehende Bacchanal enthielt. Es war in zwei Exemplaren vorhanden, im Original und einer Kopie. Weißheimer hatte die Kopie, Tausig das Original von Wagner „zur Aufbewahrung" bekommen. Tausig, der die Handschrift als Geschenk betrachtete, vielleicht auch als Gegengabe für schwere Opfer, schenkte sie weiter an Brahms, der sie als liebes Andenken an Tausig und Wagner aufhob. Im Januar 1865 forderte Wagner von Weißheimer sein Eigentum zurück, und dieser schickte es ihm, „schweren Herzens", weil er die Pariser Tannhäuser-Szenen, die ihm gar nicht in die Oper hineinzupassen schienen, erst hatte zurückgeben wollen, „wenn sie kein Unheil mehr anrichten könnten". Im September desselben Jahres schreibt Cornelius zuerst an Brahms, dann an Tausig, Frau Cosima wolle das angeblich ihm (Cornelius) anvertraute, von Tausig an Brahms weiter geschenkte Manuskript zurückhaben. Ob vielleicht Wagner es ihm (Tausig) geschenkt, vergessend, daß er ihm (Cornelius) es früher gegeben hatte? Eine verwickelte Sache! Brahms, der sich lange nicht rührte, antwortete endlich Cornelius: „Sie wissen jedenfalls, daß ich, eben das Wagnersche Manuskript betreffend, außer Ihrem auch mehrere Briefe von Frau von Bülow bekam. Nun zählt jeder dieser Briefe in so auffallender Weise neue Gründe der Herausgabe auf, daß ich schließlich die unangenehme Empfindung hatte, man wünsche eben nur das Manuskript aus meinen Händen. Kam nun noch die eigene delikate Frage dazu, daß es Tausig verschenkt hatte. Ich an seiner Statt wollte mir's verbitten Geschenktes auf diese Weise

unter, wenigstens gegen vertraute Freunde, wie mich, auch nur in abfälligen Äußerungen Luft gemacht hätte, so müßte ihm jedermann dazu das Recht zugesichert haben. Er hat es aber nicht getan. Er hat sich über Wagner nie abfällig geäußert. Als wir einmal eine etwas mißfällige Kritik über Wagner in einer Zeitung lasen, sagte mir Brahms: ‚Und für jede solche Äußerung hält man mich als den eigentlichen Urheber, und ich kenne Wagner besser als sie alle!' Wir hatten übrigens beide keine Veranlassung, unsere Ansichten über die Wagnersche Musik auszutauschen, denn wir wußten jeder vom andern, wie er darüber dachte."

herauszugeben." Er wünſcht ſchließlich, da die meiſten Gründe unmaßgebend geworden wären, das Manuſkript möge ihm in Frieden gegönnt ſein. Das blieb es denn auch ein Jahrzehnt hindurch. Im Juni 1875 aber erhielt Brahms plötzlich folgendes Schreiben:

„Geehrteſter Herr Brahms!

Ich erſuche Sie, mein Manuſkript der von mir umgearbeiteten zweiten Szene des Tannhäuſer, deſſen ich zu der Herausgabe einer Neubearbeitung der Partitur bedarf, mir zuzuſchicken. Zwar iſt mir berichtet worden, daß Sie, vermöge einer Schenkung durch Peter Cornelius an Sie, Eigentumsanſprüche an dieſes Manuſkript erheben; doch glaube ich dieſer Meldung keine Folge geben zu dürfen, da Cornelius, dem ich dieſes Manuſkript eben nur gelaſſen, keineswegs geſchenkt hatte, unmöglich desſelben ſich an einen Dritten entäußern konnte, welches nie getan zu haben, er mir auf das teuerſte verſichert hat.

Vermutlich iſt es meinerſeits ſehr unnötig, Sie an dieſes Verhältnis zu erinnern, und es wird keinerlei weiterer Auseinanderſetzung bedürfen, Sie zu beſtimmen, dieſes Manuſkript, welches Ihnen nur als Kurioſität von Wert ſein kann, während es meinem Sohne als teures Andenken verbleiben könnte, gern und freundlich mir zurückzuſtellen.

Mit größter Hochachtung Ihr ergebenſter

Bayreuth, 6. Juni 1875. Richard Wagner."

Brahms erwiderte darauf:

„Juni 1875.

Hochgeehrteſter Herr,

Wenn ich gleich ſage, daß ich Ihnen das fragliche Manuſkript ‚gern und freundlich' zurückſtelle, ſo muß ich mir doch wohl trotzdem erlauben, einige Worte beizufügen.

Ihre Frau Gemahlin ging mich ſchon vor Jahren um die Rückgabe jenes Manuſkripts an; mich ſollte jedoch damals ſo vielerlei dazu veranlaſſen, daß ich ſchließlich nur das eine empfinden konnte: Es ſei mir eben der Beſitz Ihrer Handſchrift nicht gegönnt. Leider muß ich dem Sinne Ihres Briefes wohl Gewalt antun, will ich etwas anderes herausleſen, und damals wie jetzt hätte ich einem einfachen Wunſch von Ihnen jedenfalls lieber das Opfer gebracht.

Ihrem Sohn kann doch — gegenüber der großen Summe Ihrer Arbeiten — der Besitz dieser Szene nicht so wertvoll sein wie mir, der ich, ohne eigentlich Sammler zu sein, doch gern Handschriften, die mir wert sind, bewahre. „Kuriositäten" sammle ich nicht.

Die Auseinandersetzungen über unsere verstorbenen Freunde[1]) und den Besitzanspruch, den ich ihnen zu verdanken meine, mag ich nicht fortsetzen. Jenen möchte doch wohl jedenfalls lieber und leichter gewesen sein, mir einfach die etwaige Übereilung einzugestehen.

Ich meine fast, mir gegenüber die Verpflichtung zu haben, eingehender Ihrem Schreiben und nachträglich denen Ihrer Frau Gemahlin zu erwidern — doch muß ich wohl fürchten, Mißdeutungen in keinem Fall entgehen zu können, denn, wenn Sie erlauben, das Sprichwort vom Kirscheneſſen ist wohl nicht leicht besser angewandt als bei unsereinem Ihnen gegenüber. Möglicherweise ist es Ihnen nun ganz angenehm, wenn ich nicht mehr glauben darf, Ihnen etwas geschenkt zu haben. Für diesen Fall nun sage ich, daß, wenn Sie meiner Handschriftensammlung einen Schatz rauben, es mich sehr erfreuen würde, wenn meine Bibliothek durch eines mehr Ihrer Werke, etwa die Meistersinger bereichert würde.

Daß Sie Ihre Meinung ändern, darf ich wohl nicht hoffen, und so schreibe ich heute noch nach Wien, um mir die Mappe, welche Ihr Manuskript enthält, kommen zu lassen. Ich ersuche recht dringend, mir seiner Zeit den Empfang freundlichst durch einige Worte anzeigen zu wollen.

In ausgezeichneter Hochachtung und Verehrung
sehr ergebener
Ziegelhausen bei Heidelberg. Joh. Brahms."

Levi, der zugegen war, als der Brief ankam, erzählt, Wagner sei in große Wut über ihn geraten und habe ausgerufen: „Wenn mir so ein Advokat schreibt — meinetwegen. Aber ein Künstler!?" Er wollte nicht einsehen, daß Brahms sich von der ihm imputierten Schuld, widerrechtlich fremdes Eigentum behalten zu haben,

[1]) Tausig † 17. Juli 1871, Cornelius † 26. Oktober 1874.

reinigen mußte, und nicht zugeben, daß jener seinen unanfechtbaren Standpunkt in durchaus würdiger Weise verteidigte. Was ihn am meisten aufgebracht haben mag, wird der Passus mit dem Sprichwort gewesen sein, der einzige Stachel, den der Brief enthält. Brahms erinnert leise an sein Kirscheneſſen in Wien-Penzing, bei dem er die Kerne ins Gesicht geworfen bekam. Aber Wagners Zorn legte sich, und er dankte Brahms mit folgenden Zeilen:

„Geehrteſter Herr Brahms!

Ich danke Ihnen sehr für das soeben zurückerhaltene Manuskript, welches sich allerdings, da es seinerzeit in der Pariser Kopie sehr übel hergerichtet wurde, durch äußere Anmut nicht auszeichnet, mir aber — außer allen empfindsamen Gründen — deswegen von Wert ist, weil es vollständiger ist als die damals von Cornelius mit einem großen Strich versehene Abschrift.

Es tut mir nun leid, Ihnen statt der gewünschten Meistersingerpartitur (welche mir, nach wiederholter Nachlieferung von Schott, gänzlich wiederum ausgegangen ist) nichts Besseres als ein Exemplar der Partitur des Rheingold anbieten zu können; Ohne Ihre Zustimmung zu erwarten, sende ich Ihnen dieses heute zu, weil es sich dadurch auszeichnet, daß es das Prachtexemplar ist, welches Schott seiner Zeit auf der Wiener Weltausstellung prangen ließ. Man hat mir manchmal sagen lassen, daß meine Musiken Theaterdekorationen seien[1]): das Rheingold wird stark unter diesem Vorwurf zu leiden haben. Indessen dürfte es vielleicht nicht uninteressant sein, im Verfolgen der weiteren Partituren des Ringes des Nibelungen wahrzunehmen, daß ich aus den hier aufgepflanzten Theaterkulissen allerhand musikalisch Thematisches zu bilden verstand. In diesem Sinne dürfte vielleicht gerade das Rheingold eine freundliche Beachtung bei Ihnen finden.

Hochachtungsvollst grüßt Sie Ihr

sehr ergebener und verpflichteter

Bayreuth, 26. Juni 1875. Richard Wagner."

[1]) Nach dem Wiener Konzert vom Jahre 1862 hatte Hanslick von Wagners Nibelungen-Fragmenten geschrieben, sie enthielten nur potenzierte Deklamation oder musikalische Dekorationsmalerei.

Zeichnete ſich das Tannhäuſer-Autograph, nach Wagners eigener Ausſage, nicht durch äußere Anmut aus, ſo gehören die beiden an Brahms gerichteten Briefe, zumal der zweite, minder heftige, zu den ſchönſten und zierlichſten Wagner-Handſchriften. Wer ſie einmal bei Brahms geſehen, wird ſich mit Vergnügen an die kalligraphiſch gezirkelten, ſchnurgerade gereihten, abgerundeten Lettern erinnern. Wagner gab ſich grade hier beſondere Mühe, ſich möglichſt vorteilhaft zu präſentieren. Er hatte urſprünglich ſogar die Abſicht (nach Levis Bericht) eine Partiturſeite abzuſchreiben und für Brahms einzulegen, „damit er ſehe, daß ich auch heute noch eine ganz gute Handſchrift habe", ließ es aber bei der ſchriftlichen Widmung bewenden: „Herrn Johannes Brahms als wohlkonditionierter Erſatz für ein garſtiges Manuſkript, Bayreuth, 27. Juni 1875, Richard Wagner."[1]) Auch den gediegenen Muſiker hätte er gern gezeigt, und deshalb glaubt er den Empfänger der Rheingold-Partitur auf die Thematik der Nibelungen aufmerkſam machen zu müſſen. O, er könnte, wenn es darauf ankäme, auch ſo jemand ſein, der noch beſſere Kontrapunkte zu ſetzen verſteht, als ſie im Vorſpiel zu den „Meiſterſingern" vorkommen! Aus alledem leuchtet ein verhaltener Reſpekt hervor, den der „Kopiſt Beethovens", den man „bald in der Larve des Bänkelſängers, bald mit der Halleluja-Perücke Händels, bald als jüdiſchen Cſardas-Aufſpieler, bald wieder als grundgediegenen Symphoniſten, in eine Numero Zehn verkleidet, antreffen kann",[2]) ſeinem mächtigen und gefährlichen Widerſacher denn doch abgenötigt zu haben ſcheint.

Brahms quittierte über den Empfang von Partitur und Brief mit folgenden ſehr merkwürdigen, diplomatiſchen Zeilen:

„Juni 1875.

Verehrteſter Herr,

Sie haben mir durch Ihre Sendung eine ſo außerordentliche Freude gemacht, daß ich nicht unterlaſſen kann, Ihnen dies mit wenig Worten zu ſagen, und wie von Herzen dankbar ich Ihnen bin für das prachtvolle Geſchenk, das ich

---

[1]) Zwei in Brahms' Autographenſammlung befindliche Notenblätter Wagners mit Fragmenten aus „Triſtan" ſind ein Geſchenk Tauſigs.

[2]) Wagner a. a. O. X, 194 ff.

Ihrer Güte verdanke. Den beſten und richtigſten Dank ſage ich freilich täglich dem Werk ſelbſt — es liegt nicht ungenützt bei mir. Vielleicht reizt dieſer Teil anfangs weniger zu dem eingehenden Studium, das Ihr ganzes großes Werk verlangt; dieſes Rheingold aber ging noch beſonders durch Ihre Hand, und da mag die Walküre ihre Schönheit hell leuchten laſſen, daß ſie den zufälligen Vorteil überſtrahle. Doch verzeihen Sie ſolche Bemerkung! Näher liegt wohl die Urſache, daß wir ſchwer einem Teil gerecht werden, daß uns über ihn hinaus und das Ganze zu ſehen verlangt. Bei dieſem Werke gar beſcheiden wir uns gern noch mehr und länger.

Wir haben ja den, wohl ergreifenden, doch eigentümlichen Genuß — wie etwa die Römer beim Ausgraben einer rieſigen Statue — Ihr eines Werk ſich teilweiſe erheben und ins Leben treten zu ſehen. Bei Ihrem undankbarern Geſchäft, unſerem Erſtaunen und Widerſpruch zuzuſehen, hilft dann freilich einzig das ſichere Gefühl in der Bruſt und eine immer allgemeiner und größer werdende Achtung, welche Ihrem großartigen Schaffen folgt.

Ich wiederhole meinen beſten Dank und bin in ausgezeichnetſter Verehrung

Ihr

ſehr ergebener

Johs. Brahms."

Mit der Erledigung des immerhin peinlichen Zwiſchenfalles konnte Brahms zufrieden ſein. Über ſeine perſönlichen Beziehungen zu Wagner hatte er ſchon früher ein Kreuz gemacht, und es gelüſtete ihn nicht, den unterbrochenen Verkehr mit ihm fortzuſetzen. Daß er es lebhaft bedauerte, niemals in Bayreuth geweſen zu ſein, und daß er einmal (1882) nahe daran war, hinzukommen, iſt bekannt. Im Sommer 1882 ſchreibt er an Bülow: „Daß ich aber mit Bayreuth ſo gar nicht zum Entſchluß kommen kann, iſt doch wohl ein Zeichen, daß das „Ja" nicht heraus will. Ich brauche kaum zu ſagen, daß ich die Wagnerianer fürchte, und daß dieſe mir die Freude am beſten Wagner verderben könnten. Ich weiß noch nicht, was ich tue, und ob ich nicht meinen Bart benutze, mit dem ich noch

immer ſo hübſch anonym herumlaufe.“ Die von Wagner in den „Bayreuther Blättern“ gegen ihn fortgeſetzten Invektiven erſchütterten den Gleichmut ſeiner Seele nicht, und er bewahrte der mächtigen, die Welt in den Angeln bewegenden Perſönlichkeit des Meiſters immer ein reſpektvolles Andenken, das ſich auch darin ausdrückte, daß er einer der erſten war, der den Lorbeer auf den Sarg des Toten niederlegte.[1])

[1]) Zur Ergänzung und Beſtätigung des oben beleuchteten eigentümlichen Verhältniſſes zwiſchen Brahms und Wagner möge hier auch der Dankbrief eine Stelle finden, den Frau Coſima Wagner nach dem ihr von Wien aus offiziell angezeigten Tode Johannes Brahms' an Hans Richter abſchickte:

„Bayreuth 7. April 1897.

Mein teurer und hochgeſchätzter Freund!

Die Herren von der Geſellſchaft der Muſikfreunde haben meinen Kindern und mir die Ehre erwieſen, uns von dem Hinſcheiden Johannes Brahms' die Nachricht zukommen zu laſſen. Ich wüßte keinen Beſſeren und Befugteren, als den treuen Freund unſeres Hauſes, um die Vermittelung unſeres Dankes für dieſe ausgezeichnete Aufmerkſamkeit zu übernehmen. Und ſo trage ich ſie Dir auf. Mein langjähriges Fernſein von dem ganzen Konzertleben hat mich in völliger Unbekanntſchaft mit den Kompoſitionen des Dahingeſchiedenen erhalten. Mit einzigſter Ausnahme eines Kammermuſikſtückes kam, durch die Eigentümlichkeit meines Lebens, keine ſeiner zu ſo großem Anſehen und Ruf gelangten Arbeiten mir zu Gehör. Auch perſönlich hatte ich nur eine flüchtige Begegnung mit ihm, in der Direktionsloge in Wien, wo er die Freundlichkeit hatte, ſich mir vorſtellen zu laſſen. Aber es iſt mir nicht unbekannt geblieben, wie vornehm ſeine Geſinnung und Haltung in Betreff unſerer Kunſt geweſen iſt, und daß ſeine Intelligenz zu bedeutend war, um das zu verkennen, was ihm vielleicht ferne lag, und ſein Charakter zu edel, um Feindſeligkeiten aufkommen zu laſſen. Und dies iſt wahrlich genügend, um ernſte Teilnahme zu empfinden. Ich bitte Dich, ihr den Ausdruck zu geben.

Coſima Wagner m. p.“

Dieſes freimütige Zeugnis wiegt einen Kranz auf.

IV.

Für die Tätigkeit, auf die er halb und halb unfreiwillig verzichtet hatte, ſuchte Brahms vergebens Erſatz in ſeinen Klavierlektionen. Wahre Befriedigung ſollte er erſt in den Armen der Muſe finden. Sie beſchenkte ihn im Frühjahr 1864 mit einigen köſtlichen lyriſchen Gaben. Unter ihnen: „Von ewiger Liebe“, vielleicht das berühmteſte und meiſtgeſungene der Brahmsſchen Lieder, das ihm ſchon 1861 durch den Sinn ging, als er den „Brautgeſang“ für die Hochzeit eines Mitgliedes des Hamburger Frauenchors komponierte. Er hatte, wie wir uns erinnern, zu den beiden Zeilen des Uhlandſchen Textes: „Das Haus benedei' ich und preiſ' es laut, das empfangen hat eine liebliche Braut“ eine Melodie geſchrieben, die ſich, den Auftakt weggenommen, mit der Antwort des Mägdleins in dem Wenzigſchen Gedichte („Nach dem Wendiſchen“) deckt, und dann in melodiſcher, harmoniſcher und rhythmiſcher Steigerung zu dem wahrhaft monumentalen Schluſſe des Liedes erhebt, das man ein Manifeſt der Liebe nennen könnte. Wie ſonderbar, daß die beiden Zeilen und deren Melodie das Keimblatt eines Baumes geweſen ſind, der mit ſeinem ſtolzen Wipfel in den Himmel und die Ewigkeit hineinragt! Hier hat ein in Gefühl aufgelöſter, wenn man will, alltäglicher Vorgang: die Vereinigung eines in ſeiner Liebe gehemmten und bedrohten Paares in der Tat ſeinen für immer gültigen, dauernden Ausdruck gefunden. Nach der authentiſchen Überlieferung der Frau Nelly Chrobak, geb. Lumpe, der Brahms das Lied im Frühjahr 1864 brachte, war es urſprünglich mit „Ewig“ überſchrieben. Brahms änderte dann den Titel ſo, wie er heute lautet. Das Gedicht iſt keine der gelungenſten Übertragungen Wenzigs und ſteht hinter der Mehrzahl der von ihm verdeutſchten Böhmiſchen Volksliedern zurück. Die Strophe

„Leideſt du Schmach und betrübeſt du dich,
Leideſt du Schmach von andern um mich,
Werde die Liebe getrennt ſo geſchwind,
Schnell wie wir früher vereiniget ſind,
Scheide mit Regen und ſcheide mit Wind,
Schnell wie wir früher vereiniget ſind."

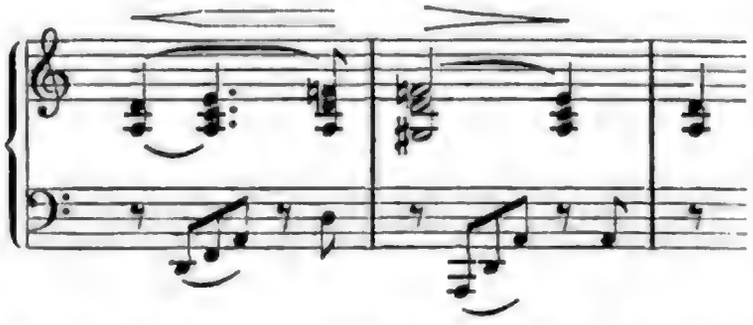
macht von dem Vorrecht des Volksliedes, unverſtändlich wie ein nach Worten ringender Naturlaut zu ſein, allzu freigebigen Gebrauch. Der Sinn iſt etwa: So ſchnell, wie wir uns in Liebe trafen, laß uns wieder auseinandergehen! Bei „ſcheide", das wie die zweite Perſon des Imperativs ausſieht, iſt das Hauptwort „Liebe" zu ergänzen, von der das Verbum in der dritten Perſon abhängt: Die Liebe werde getrennt und ſcheide, da ihr gutes Wetter umgeſchlagen, unbeſtändig und meteoriſch wie dieſes, mit Regen und Wind. Es müßte alſo wenigſtens heißen: Schnell, wie wir früher vereinigt waren oder worden ſind. Über die heikle Strophe hätte ſich ſchon mancher Sänger vergebens den Kopf zerbrochen, wenn nicht ihre prägnante muſikaliſche Faſſung aus aller Verlegenheit hülfe.[1]) Es liegt ſoviel ſchneidender, ſchmerzvoller Hohn und dabei ſoviel wahre opfermutige Innigkeit in der, von wilden Triolen umſpielten, mit den wuchtig niederfallenden Bäſſen gehenden Melodie:

daß kein Zweifel an der Geſinnung des armen Burſchen möglich iſt. Der Geiſt des unglücklich Liebenden hat ſeinen finſteren Schatten, der mit dem troſtloſen Dunkel der Landſchaft übereinſtimmt, vorausgeworfen, und jene tiefe Naturpſychologie, die wir bei Brahms in allen ſeinen Meiſterliedern bewundern, und die ſo gar nichts mit der an Äußerlichkeiten haftenden billigen „Stimmung" moderner Liedermacher gemein hat, ließ ihn die wundervolle viertaktige Baßmelodie der Introduktion erfinden, welche nicht nur

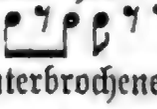
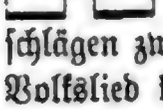
[1]) R. H. Benſon, der engliſche Überſetzer des Liedes, zeigt, daß er weder den Text noch die Muſik verſtanden hat. Er half ſich dadurch, daß er die Anrede des Burſchen in die Frageform verkehrte: „Bearest thou shame, and thy heart, doth it acho? Bearest thou shame and reproach for my sake?" und ſtülpte damit den Sinn um.

auf das Kommende vorbereitet, ſondern in ihrem weiteren Verlaufe zugleich ſo realiſtiſch anſchaulich wirkt, daß wir den ganzen Vorgang miterleben. Sie prägt ſich mit unverlöſchbaren Zügen ins Gedächtnis ein, und dies um ſo feſter, als ſie in rein objektiver Weiſe dem Erzählertone des Dichters zu folgen ſcheint, während ſie auf ihren, nahe über der Erde hinſtreichenden ſchweren Flügeln die Klage troſtloſer Liebe in die Nacht trägt. Wenn der Burſche das Wort ergreift, glauben wir ihn ſchon gehört zu haben, wie wir ihn mit der Geliebten im Zwielicht aus dem Dorfe kommen ſahen, langſam, nach jedem Schritte ſtockend und auf eine Gelegenheit wartend, mit dem Unſagbaren loszubrechen:

Das kleine, rhythmiſch und harmoniſch ſo feſſelnde Zwiſchenſpiel nimmt die Anſprache des noch Schweigenden bedeutungsvoll voraus, die ihm durch den Kopf geht, aber nicht von den Lippen will:



indem ſie in Takt und Deklamation deren Bewegung feſtſtellt, es „verſchlägt“, um einen vulgären Ausdruck zu gebrauchen, „ihm die Rede“, und erſt als er ſeinen Schatz an dem Weidengebüſche, dem Aſyl ihrer Liebe, vorbeiführt, findet er die Sprache wieder und redet „ſo viel und ſo mancherlei“. Was Unverſtändige dem Meiſter der muſikaliſchen Deklamation als einen Fehler anrechnen, glauben wir für einen Vorzug halten zu dürfen. Brahms, der Regelſtrenge, war eben kein Pedant, wie ſeine Kritiker; er wußte, was er tat und warum er von der Norm abwich,

ebenſo genau wie Wagner, der den „Triſtan“ mit einer ſeltſamen Freiheit in der Deklamation beginnt, um die Himmelsrichtungen (weſt- und oſtwärts) in ſinnfälligen Gegenſatz zu bringen. Der Rhythmus beherrſcht die leidenſchaftliche Rede des Burſchen und zwingt den Sänger bei „werde“ und „ſcheide“, die Endſilben zu betonen; aber der Verſtoß, der ſich an den Stümper des Vortrags hängt, beflügelt den Meiſter. Durch den von h-moll nach H-dur zum wiegenden Sechsachteltakt übergehenden Satz wird der lieblichſte, völlig unerwartete Effekt des Umſchlags hervorgebracht. Ton- und Taktart verändern das Bild: es iſt, als ob der Mond plötzlich aus den ſchwarzen Wolken hervorträte und die traurige Gegend in ein ſilberumfloſſenes Paradies umwandelte. Die Antwort des Mädchens, die ſie mit Herzpochen, erſt ſchüchtern, aber von Anfang an voll Zuverſicht auf die Beſtändigkeit ihres Gefühls,[1]) dann immer eindringlicher und belebter dem verzweifelten Vorſchlage des Geliebten entgegenſetzt, entſcheidet die Wendung des Liedes und führt das Paar einander in die Arme. Man glaubt zu hören und zu fühlen, wie das Herz des Mädchens immer ſchneller und feuriger pocht, der begleitende Baß  geht bald in  über, um zuletzt in ununterbrochenen Dreiviertelſchlägen zwei Takte fortzuhämmern. So iſt kaum noch ein ſchlichtes Volkslied komponiert, ſo ſind die unbeabſichtigten und zufälligen oder doch aller Welt verborgenen Vorzüge eines lyriſchen Gedichts überhaupt noch niemals ans Licht gefördert und dramatiſch pointiert worden. Die erweiterte Form des durchkomponierten Liedes hat es zur Szene erhoben und der Ballade genähert.

Zwei andere Lieder, die Brahms demſelben, erſt 1868 bei Rieter-Biedermann erſchienenen Opus 43 einverleibte: Nr. 3 „Ich ſchell' mein Horn ins Jammertal“ und Nr. 4 „Das Lied vom Herrn von Falkenſtein“, ſind älteren Datums. Von dem, choralartig in Dreiklängen fortſchreitenden, an Heinrich Iſaak mahnenden Trauergeſang des um ſein beſtes Edelwild betrogenen Jägers

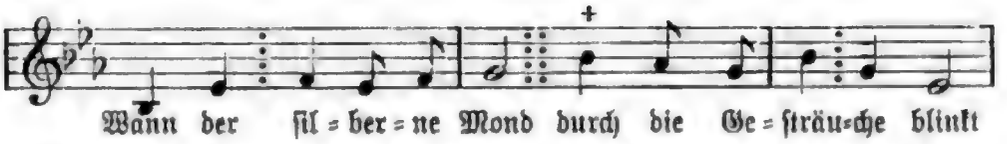
---

[1]) Dieſe erlaubt ihr den Schleifer . Brahmsſche Appoggiaturen haben charakteriſtiſchen Sinn. Vgl. I, 384.

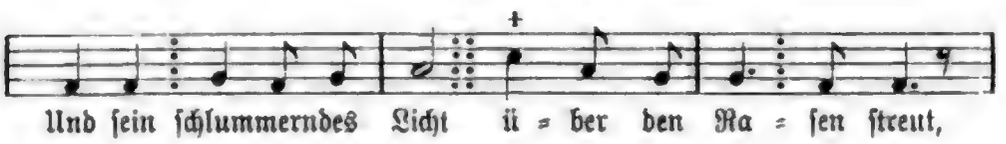
iſt ſchon bei Beſprechung der Männerchöre (op. 41) die Rede geweſen. Auch wurde erwähnt, daß das deutſche Volkslied (Nr. 4) im erſten Detmolder Jahre, gleichſam an Ort und Stelle, auf Spaziergängen zur Falkenburg entſtand. Mit den einfachſten Mitteln wird hier eine außerordentliche Wirkung erreicht; es kommt nur auf den Sänger an, die Abwechſelung des Inhalts, die der Komponiſt mehr andeutet als ausführt, in ſeinem Vortrage deutlich zu machen. Brahms hat ſich von den neun Strophen des Gedichts weder entmutigen noch abhalten laſſen, ihnen allen, mit Ausnahme eines zweiſtrophigen Zwiſchenſatzes, dieſelbe kräftige Melodie zu geben. Sie iſt aber auch von einer ſolchen unverwüſtlichen Urwüchſigkeit und Friſche, daß man ſich jedesmal freut, ihr wieder zu begegnen. Der Baß hält unentwegt feſt an ihr, nur die Ober- und die Mittelſtimmen weichen in bezeichnenden Varianten ab. Ein trennendes, viermal repetiertes Ritornell hängt thematiſch mit dem Abgeſange, der vergrößert in den Anfang (Takt 3) zurückläuft, zuſammen, und ihre Struktur iſt ſo originell, daß ſie auf den erſten Blick einen Takt zu wenig oder drei zu viel haben ſcheint (2 + 2 + 3 + 2 + 2). Im Wechſel der vier- und dreifüßigen Jamben iſt durch eine korrumpierte Lesart des Gedichts an zwei Stellen die erſte Zeile um einen Fuß vermehrt worden. Es ſollte in Strophe 5 und 6 heißen: „Sie ging den Turm wohl um und um"; das Volk aber hat ein pleonaſtiſches „wieder" eingeſchoben, ſo daß der Vers „Sie ging den Turm wohl um und wieder um" mit ſeinem Auswuchs über das Maß ſchreitet. Brahms wußte einen beſonderen Vorteil daraus zu ziehen, indem er jene zweiſtrophige Enklave als As-dur-Mittelſatz von viermal fünf Takten einſchob (das Ganze ſteht in c-moll), der nun das merkwürdigſte Trio zu dem Marſche bildet.

Zu den drei Liedern kam in demſelben liederreichen Jahre als op. 43 Nr. 2 ein viertes „Die Mainacht", der Schwanengeſang des Jünglings, der das Idealbild ſeiner Liebe vergebens auf Erden ſucht. In heißem Sehnen nach der Einzigen, ewig Unerreichbaren, die alle ihre Schweſtern an Schönheit des Leibes und der Seele übertrifft, härmt er ſich ab und verzehrt ſich, bis ſein Gemüt in einſam geweinten Tränen verblutet. Die neuere Literatur hat der Kompoſition des von Brahms noch höher ins Ätheriſche erhobenen

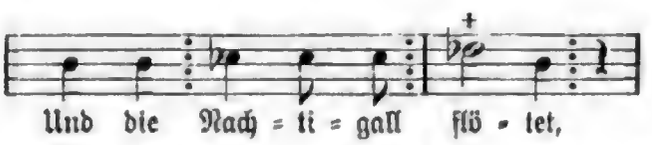
Gedichtes Ludwig Höltys nichts an die Seite zu ſetzen. Man muß bis auf Beethovens „Adelaide“ zurückgreifen, um zwar nicht Gleiches, aber doch Verwandtes zu finden. Denn auch dieſes unſterbliche Lied reicht nicht an das Hohelied der Sehnſucht hinan, das Brahms ſeiner verlorenen Jünglingszeit nachſang, als er die Schwelle des Mannesalters überſchritten hatte. Nicht die Unſchuld ſelbſt, nur die Erfahrung der Unſchuld vermag ſolche aus der Tiefe der reinſten Menſchennatur heraufglühende Töne anzuſchlagen, Töne eines zerriſſenen Herzens, das ſeine Wunden offen hält, um ſie niemals heilen zu laſſen, und dennoch geordnete, zur Harmonie vollkommener Schönheit vereinte muſikaliſche Töne, denen allein gewährt iſt, das Unausſprechliche zu ſagen. Ein eigentümlicher Zufall wollte es, daß den beiden Jünglingsliedern antike Metren zugrunde liegen. Weder Beethoven noch Brahms wußten in griechiſcher Metrik genauer Beſcheid. Beethoven hat ſich bei der Kompoſition der Matthiſſonſchen „Adelaide“ nicht weiter um das Silbenmaß gekümmert und weder Zäſuren noch Versausgänge beachtet. Brahms, der ein ebenſo empfängliches wie empfindliches Ohr für rhythmiſche Feinheiten beſaß, brauchte nur ſeinem Gefühl zu folgen, um das Richtige ohne Überlegung zu treffen. Die erſte Strophe der „Mainacht“ kann für das Muſter der ganzen Gattung gelten; nach ihrer Melodie laſſen ſich alle, in dieſem Versmaß gedichteten Lieder der Griechen und Römer ſingen. (Ebenſo darf die ſpäter komponierte, berühmte „Sapphiſche Ode“ Anſprüche auf Muſtergültigkeit erheben.) Ja, man kann ohne Übertreibung behaupten, daß der graziöſe Bau der griechiſchen, nach dem Dichter Asklepiades benannten Form, die den von ihm erfundenen Vers mit denen des Pherekrates und Glykon zu einer der abwechſelungsreichſten lyriſchen Strophen verbindet, erſt von Brahms und ſeiner Muſik in das rechte Licht gerückt worden iſt. Jeder Vers zeigt und behält ſein beſonderes Profil, während die Bewegung der Melodie den Ausdruck ſeines Geſichts verändert; die drei erſten erheben ſich und ſteigern die gegebenen Prämiſſen, der vierte ſenkt ſich, um mit der Konkluſion die lyriſche Pointe zu bringen. Der kleine asklepiadiſche Vers: $_ \overset{\smile}{_} \mid _ \smile \smile _ \parallel _ \smile \smile _ \mid \smile _$ läßt ſich in Tönen gar nicht beſſer ſchematiſieren, nicht vielſagender verſinnlichen als mit der auf- und abſteigenden Melodie:



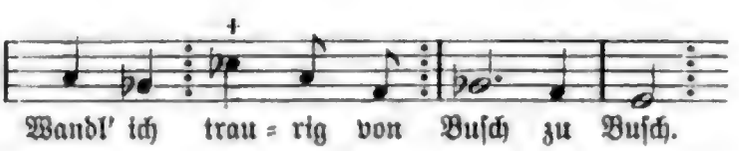
Die von der Zäſur geteilten beiden Chorjamben ſind einander entgegengeſetzt, und dem vorangehenden Trochäus der erſten antwortet der nachfolgende Jambus der zweiten, wie denn die zweite Periode in der Umkehrung der Melodie überhaupt den Gegenſatz der erſten bildet. Darauf folgt als Parallele derſelbe asklepiadiſche Vers, aber um einen Ton in die Höhe getrieben:



Im pherekratiſchen Verſe (– ⏑ | – ⏑ ⏑ | – ⏑), der ſich anreiht, ſteigt die Melodie, indem ſie die Erwartung des Zuhörers noch höher ſpannt, wieder um einen halben Ton:



um dann nach dem Folgezeichen einer Viertelpauſe zum Schlußſatze des glykoniſchen Verſes (– ⏑ | – ⏑ ⏑ | – ⏑) in es-moll hinabzuſinken:



In der zweiten, freier behandelten Strophe des Gedichtes ergreift nach dem Rhythmiker und Melodiker mit dieſem zugleich der Harmoniker das Wort, das Wort des Dichters, färbt und beſeelt es mit ſeiner Empfindung. Enharmoniſche Verwechſelungen und jähe Modulationen bringen im Verein mit einer in Naturlauten ſchwelgenden Mittelſtimme und der heftiger pulſierenden, zu raketenartig emporgeſchleuderten Triolen fortſtürmenden Begleitung eine unbeſchreibliche Wirkung hervor. Am Geſange der Nachtigall und dem zärtlichen Girren eines verliebten Taubenpaares hat ſich das

Blut des einſamen Schwärmers entzündet; die berauſchende Frühlingsnacht fordert ihn auf, ſein junges Leben zu genießen — aber er wendet ſich, ſucht noch dunklere Schatten auf, um die Glut ſeiner Leidenſchaft zu verbergen, „und die einſame Träne rinnt“. Wie von ſelbſt leiten die begleitenden Achtel zum Anfang zurück. Aber an die erſte Hälfte der wiederholten, durch fieberhafte Triolen geſteigerten Anfangsſtrophe wird nun in doppelter Ausdehnung der Schluß der zweiten gerückt. Die Gewißheit, das lächelnde Bild, das ihm wie Morgenrot durch die Seele ſtrahlt, niemals auf Erden zu finden, verſchärft den Schmerz des Unglücklichen, wandelt ſeine Tränen in Blut — das beklommene Dunkel dieſer ſchwülen Mainacht kann nur dem reinen Lichte des ewigen Tages weichen. —

Als vorbereitender Übergang zur Kompoſition der klaſſiſchen „Mainacht“ kann das klaſſiſch-romantiſche Lied „Die Kränze“ betrachtet werden, das Brahms ebenfalls im Frühjahr 1864 komponierte. Er entnahm den Text den „Antiken Muſen“ der „Polydora“, jenes „weltpoetiſchen Liederbuches“, das Georg Friedrich Daumer als Hauptteil eines von ihm geplanten allumfaſſenden weltpoetiſchen Pantheons 1855 in zwei Bänden herausgegeben hat. Der Romantiker, der in Daumer trotz ſeiner, ihm halb aufgedrungenen Beziehungen zum Jungen Deutſchland ſteckte und ſich auch in ſeinem entſchiedenen Hinneigen zum Katholizismus offenbarte, trieb ihn an, Goethes Gedanken einer von den Deutſchen zu begründenden allgemeinen Weltliteratur in ſeiner Weiſe auszuführen. Er wollte die lyriſche Poeſie aller Völker, von den Griechen bis auf die Gegenwart, in einer für den modernen Geſchmack genießbaren Sammlung vereinigen und ſo ein „recht eigentlich nationales, d. h. der Univerſalität des deutſchen Geiſtes entſprechendes Werk“ zuſtande bringen. Seine Hafiſiſchen Antologien, der „Mahommed“, die „Marianiſche Blütenleſe“, die „Bettina“, ſchließlich auch ſeine „Frauenbilder und Huldigungen“, welche das deutſchnationale Element im beſonderen repräſentieren ſollten, gingen der „Polydora“ voran und erregten, zumal in dem letzten, originaliter von ihm verfaßten Teile als Verherrlichung der „Emanzipation des Fleiſches“ und als ſchamloſe Lobgeſänge auf die ſchnöde Sinnenluſt und deren Dienerinnen einen Sturm von Entrüſtung. Es half dem entſetzten, aus den Wolken ſeines Traumes gefalle-

nen Dichter nichts, daß er sich (in der Vorrede zu „Polydora") der vermeintlichen „Don Juanerie" wegen zu rechtfertigen suchte und sich darauf berief, daß gerade die Frauen und „Damen vom feinsten und edelsten Charakter" ihn verstanden und „gegen mißbilligende und anklagende männliche Urteile in Schutz genommen" hätten. Mit den „Frauenbildern und Huldigungen" hatte er es bei allen „Gebildeten" verschüttet. Einem ähnlichen Schicksal ist der Komponist, der den Verkannten und Vergessenen zu unverhofften Ehren gebracht hat, mit knapper Not entgangen. Auch Brahms mußte sich von einer Frau des feinsten und edelsten Charakters seiner „ausschweifenden Sinnlichkeit" wegen verteidigen lassen, weil er es gewagt hatte, Lieder wie „Von waldbekränzter Höhe", „In meiner Nächte Sehnen", „Unbewegte laue Luft" und andere zu komponieren, deren Texte von dem anrüchigen Daumer herrühren. Elisabet von Herzogenberg schreibt ihm (am 16. Dezember 1877): „O wüßten Sie, wie viele Lanzen ich für Ihre Daumerschen Lieder gebrochen habe, selbst für das vielverketzerte: ‚Unbewegte laue Luft'!" [1])

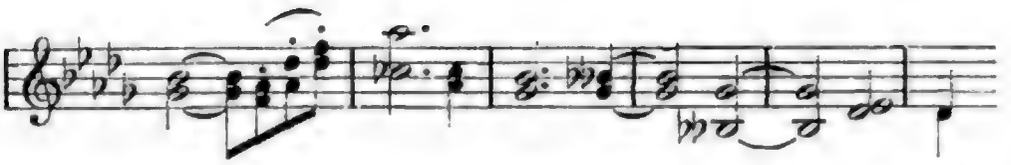
Für Brahms waren die Anthologien Daumers eine wahre Fundgrube von Liedertexten. Selbst in den etwas spröden und ungelenken Originaldichtungen Daumers, die sich zu ihrem Schaden merklich von seinen Nachbildungen und freien Übersetzungen unterscheiden, wußte er das darin verborgene Fünkchen von Genie zur hellen Flamme zu entfachen, und fühlte sich dem Dichter zum lebhaftesten Danke verpflichtet. Um seine Gefühle an den Mann zu bringen, suchte er seines Dichters persönlich habhaft zu werden. Auf dem Wege von Nürnberg nach Karlsruhe begriffen (Anfang Mai 1872), unterbrach er in Würzburg, wo Daumer in den letzten Jahren seines Lebens wohnte (er starb dort 1875), seine Reise, fand nach vieler Mühe Straße und Haus, und war überrascht, als sich ihm ein verschrumpftes Männchen als der deutsche Hafis vorstellte. Brahms, der im Laufe des Gespräches merkte, daß Daumer nichts von ihm und seinen Liedern wußte, erkundigte sich scherzhaft nach seinen vielen Schätzen, womit er die so glühend besungenen Frauenbilder meinte. Da lächelte der Alte still vor

[1]) A. a. O. II 39.

ſich hin und rief aus der anſtoßenden Kammer ein ebenſo altes, kleines und verhutzeltes Weiblein herein, indem er ſagte: „Ich habe nie eine andere geliebt als dieſe meine Frau.“ [1])

Was nun das Lied „Die Kränze“ betrifft, ſo hat es nicht in ſeiner Struktur allein mancherlei Verwandtes mit der „Mainacht“. Es bringt die erſte Strophe als Expoſition, geht wie das andere durch enharmoniſche Verwechſelung (dort ges-fis, hier as-gis) modulierend zu einem neuen Satz über, der die Entwickelung in leidenſchaftlicher Klimax bringt, dann aber die erſte Strophe, zu der er zurückkehrt, in Geſtalt eines kodamäßigen Nachſpiels wieder aufnimmt. Auch hier werden Tränen beſungen, in einer kummervollen Nacht vergoſſen: Regen und Tau für die Kränze, welche der gekränkte Liebhaber über der Türe der Geliebten zur Opferweihe aufhängt. Ein die edle Melodie begleitendes obſtinates Motiv erhält thematiſche Wichtigkeit und verbindet die Teile des Liedes zur Einheit. Dieſes Tropfenmotiv , das auch Smetana mit guter Wirkung in dem Enſembleſatze ſeiner „Verkauften Braut“ verwendet („Noch ein Weilchen, Marie, bedenk es dir“) iſt aller Wahrſcheinlichkeit nach Brahms vom Studium der „Iphigenie in Aulis“ von Gluck hängen geblieben. Dort beherrſcht es den Schlußchor. Die oben erwähnte Koda hat in dem Orcheſternachſpiel des „Schickſalsliedes“ ihr analoges Seitenſtück erhalten. Sie zieht auf eigentümliche, ſchon von Schumann angebahnte Weiſe das begleitende Klavier zur ſelbſtändigen Mitwirkung heran; keine einfache Wiederholung des einleitenden, der Singſtimme vorgreifenden Ritornells, ſchafft ſie eine neue wortloſe, den Dichter ergänzende Schlußſtrophe. Die gebrochene Melodie, welche zuvor in dem hohen ges ihren Gipfel erreichte, wird hier zweimal nacheinander bis ins as hinaufgetrieben und ſinkt dann ſchmerzlich in ſich ſelbſt zuſammen:

[1]) Nach einer perſönlichen Mitteilung von Brahms. Groth erzählt dieſelbe Geſchichte (a. a. O.), die er irrigerweiſe in München ſpielen läßt, mit einigen Varianten.



Eine Septimenharmonie, welche beide Male mit dem as eintritt (as-ces iſt zu des-f-as-ces zu ergänzen) verſtärkt den ſehnſüchtig ſchmerzlichen Ausdruck. Es iſt, als wende ſich der ſcheidende Jüngling nach vollbrachtem Opfer immer wieder um, in der trügeriſchen Hoffnung, die Geliebte werde auf der Schwelle ihres Hauſes erſcheinen und ihn zurückrufen.

Das Lied glüht von Sinnlichkeit und eröffnet wie eine antike Grazie den erotiſch-bacchantiſchen Zug der von Daumer inſpirierten Tongeſtalten; ſoviel ihrer ſind, und ſo raſend ſie ſich mitunter geberden, ſo bleiben ſie doch ſtets eingedenk, was ſie ihrer Anführerin ſchuldig ſind. Die erſte Begegnung mit „Polydora“, die wohl bei einem Wiener Antiquar ſtattfand, war für Brahms mindeſtens ebenſo wichtig und belangreich wie alle anderen intereſſanten Bekanntſchaften, die er in Wien machte.

Was von Daumerſchen Liedern fertig oder unfertig vorlag, nahm er mit auf die Reiſe nach Baden-Baden, um dort die beiden Hefte zuſammenſtellen zu können, die als op. 32 unter dem Titel „Lieder und Geſänge von Auguſt v. Platen und G. F. Daumer“ im Winter 1864/65 bei Rieter erſchienen. Mit einander vereint, ergeben ſie eine Art von lyriſcher Novelle in zwei Cyklen, eine höchſt perſönliche Herzensgeſchichte. Ihr erſter Teil zeigt uns den Helden, wie er, in unſelige Verhältniſſe verſtrickt, ſich vergebens einer dämoniſchen Circe entziehen will, die ihn von neuem zu betören und zu feſſeln ſucht. Im zweiten Teile iſt es der verführeriſchen Zauberin bereits gelungen, den nur ſchwach Widerſtrebenden zum Sklaven ihrer Laune zu machen; ihre Gunſt, die ſie ihm ſcheinbar und mit Berechnung entzogen, wendet ſich ihm wieder zu, und er genießt zum zweiten Male ſein verhängnisvolles Glück, nachdem er es ſolange entbehren mußte, mit doppelter Inbrunſt. „Rinaldo in den alten Banden“ wäre die bezeichnende Überſchrift für den in neun lyriſchen Kapiteln abgehandelten kleinen Roman. Jedes Heft wird mit einem pathetiſchen Liede eröffnet, das die drangvollen Umſtände des Helden exponiert. Gewaltſam

hat er ſich, in Scham und Reue über die würdelos vergeudete Zeit, zu dem Entſchluſſe aufgeſchwungen, ſeiner Leidenſchaft zu entſagen. „Wie rafft' ich mich auf in der Nacht, in der Nacht und fühlte mich fürder gezogen" — wohin? Das Platenſche Gedicht, das, wie andere allzu verkünſtelte Strophen des großen Dichters, von einer fixen Reimidee beſeſſen wird, ſagt es nicht. Aber die Muſik verrät es. In einem einzigen einleitenden Takte zeigt ſie uns den Sehnſuchtskranken, wie er ſich ſchlaflos auf nächtigem Lager hin- und herwirft:

Er ſpringt auf und eilt durch die leeren Gaſſen der ruhenden Stadt — es zieht ihn zu dem wohlbekannten Hauſe, wo die Anſtifterin ſeiner Qual und Reue wohnt. Wie er ſich dreht und windet, vorüberzukommen!:

Die Melodie wird gefaßter und ſchreitet gemeſſen fort, nur die raſtlos hämmernden Triolen der Begleitung mahnen an den mühſam unterdrückten Sturm ſeines Gefühls. Unter ihnen wogt bald drohend, bald beſchwichtigend der dunkle Baß des Ritornells auf und nieder:

nachdem der flüchtige Wanderer „das Tor mit dem gotiſchen Bogen" glücklich paſſiert hat — ein prachtvolles Bild! Mit dem Inhalt der Verſe wechſelt der muſikaliſche Ausdruck, aber das feſtgefügte Gebäude der Strophe bleibt unerſchüttert beſtehen, und die Kadenzen der Abſchnitte, die in der Harmonie zwiſchen f- und c-moll wechſeln, wahren dem Ganzen den Charakter des Strophenliedes. Der anapäſtiſche Schwung der Melodie reißt uns über die unſchönen und geſuchten Stellen der Dichtung und die Not

ihres Reimüberfluſſes fort, ſo daß wir über den Nachtwächter („die Gaſſen vom Wächter bewacht") ebenſo unvermerkt hinwegkommen, wie über „Tief unter mir nahm ich der Wogen in Acht" und den „Wandel der Sterne, unzählig entfacht."

Es folgt als Nr. 2 das aus einer ſtolzen, tief gedemütigten Mannesſeele heraus geſungene „Nicht mehr zu dir zu gehen beſchloß ich und beſchwor ich". Seine Melodie beſteht im Hauptteil und deſſen Repetition aus lauter Viertelnoten, die, im langſamen $^3/_2$-Takte ſich bewegend, ſchwer wie Hammerſchläge herniederfallen. Jede Silbe dieſes nach Atem ringenden, von hilfloſen Pauſen unterbrochenen Geſtändniſſes hat gleichſam ihren Akzent, an jeder hängt ein Tropfen Blut, aus jeder ſpricht der kampfesmüde, geknickte Mut des auf Gnade und Ungnade ſich ergebenden Beſiegten. Im Mittelteile nimmt die ſtockende Beichte einen Anlauf zu feuriger Beredſamkeit, um dann, wie überzeugt, daß alle Beteuerungen nichts fruchten, in den Anfang zurückzulenken.[1]) Nr. 3, ein einteiliges Lied, das ſich in derſelben Tonart (d-moll) an das vorige anſchließt. Es bedeutet auch nur die Erwiderung auf eine Zwiſchenfrage, und die Erwiderung iſt ſelbſt wieder eine rhetoriſche Frage. Indem Brahms die Singſtimme auf der Tonika ſchließen läßt, verkehrt er das Interrogativum in das Affirmativum, beantwortet die Frage im Sinne des Frageſtellers und macht aus einem unbedeutenden Lied ein witziges Epigramm. Bei Nr. 4 tritt der umgekehrte Fall ein: aus dem abermals in eine Frage verkleideten witzigen Epigramm hat Brahms ein unbedeutendes Lied gemacht, mehr zu ſeinem als des Dichters Schaden. So mußte er, im Gegenſatz zu Schubert, dem Platenſchen Ghaſel Lehrgeld zahlen, ehe er die ſchwierige Form meiſtern lernte und bei Daumer an den dankbareren Ghaſelendichter kam. Schubert-Platens „Mein Herz iſt zerriſſen" mag ihn gereizt haben, Ähnliches zu verſuchen. Wie Schubert mit der Kompoſition der Rückertſchen Ghaſelen: „Sei mir gegrüßt" und „Greiſengeſang" das Vollkommenſte geſchaffen hat, ſo holt ſich Brahms den Kranz

[1]) „Nicht mehr zu dir zu gehen beſchloß ich" wurde ſcherzhaft von den Freunden parodiert, wenn ſie an der Spielbank in Baden-Baden ihre paar Gulden verloren.

des Ghaſelenkomponiſten mit dem Schlußliede der in Rede ſtehenden Sammlung: „Wie biſt du, meine Königin“.

Schuberts Einfluß auf op. 32 tritt in den Eröffnungsgeſängen der beiden Hefte am deutlichſten hervor. An transparenten Stellen des Platenſchen Nachtſtückes leuchten „Aufenthalt“, „Die junge Nonne“ und „Des Mädchens Klage“ durch; in dem wilden Tagesritt des „Wehe, ſo willſt du mich wieder, hemmende Feſſel, umfangen?“ (Nr. 5) tun ſich die weiten Horizonte des „Schwager Kronos“ auf, glauben wir den „ſchallenden Trab“ ſeines über Stock und Stein raſſelnden Geſpannes zu vernehmen. An Weite des Blicks, Größe und Tiefe der Anſchauung, Kraft des Ausdrucks und farbigem Glanz der Darſtellung bleibt Brahms hinter Schubert nicht zurück, an Verwegenheit und Kühnheit der Charakteriſtik kommt er ihm mindeſtens gleich. Wie das herrliche Wort: „Atme den Feind aus der Bruſt“ ſeinen Dichter, ſo kennzeichnen die melodiſchen Bäſſe ihren Muſiker. Hinter dieſem Sturmliede erſcheinen Worte und Töne des folgenden Kehrreims (Nr. 6) etwas ſchwächlich; man möchte ſie einem mit der Liebe ſpielenden Weibe, eben der Heldin jener fingierten Novelle, in den Mund legen, einem brünetten, weichen Mezzoſopran, der ſagen und ſingen mag, was er will, und doch jedes Ohr gefangen nimmt. Dann könnte die von Hafis gewürzte Metapher der Nr. 7 („Bitteres zu ſagen denkſt du“) für die artige Gegenrede gelten. Ein Ghaſel (Nr. 8) zieht das ſchmerzliche Fazit: „So ſtehn wir miteinander, ich und meine Weide“ (wobei nicht etwa der Baum, ſondern die Flur als Augen- oder Seelenweide zum Gleichnis dient).

Die Wiedervereinten würden ſich von neuem trennen, wenn nicht der Held, hingeriſſen und überwältigt von der allbelebenden und allverſöhnenden Schönheit der Geliebten, ſie zur Königin ſeines Herzens ausriefe, zur abſoluten Herrin über Tod und Leben, um ihr alle Souveränitätsrechte der Liebe zu Füßen zu legen. Das Schlußghaſel (Nr. 9) „Wie biſt du, meine Königin, durch ſanfte Güte wonnevoll!“ iſt eine der glühendſten, zarteſten und ſinnreichſten Huldigungen, die je einem Weibe dargebracht worden ſind, und das Meiſterſtück ſeiner Gattung. So lieblich erklingt die ſanfte Anrede des erſten Taktes, daß ſich unverſehens eine herbeigelockte zweite Stimme der erſten zugeſellt und mit ihr wetteifert, das

Lob der Gebieterin zu ſingen. Aber nur einer ſind die Worte des Dichters verliehen, die andere taucht als Mittelſtimme des Akkompagnements unter und gewinnt nur in den Zwiſchenſpielen wieder Oberwaſſer, wenn ſie nicht, als berufene Einſagerin, dem Sänger den Refrain ſouffliert. „Wonnevoll", das Loſungswort des Gedichts, das am Schluſſe jedes Diſtichons immer mit einer anderen lyriſchen Pointe wiederkehrt, wird jedesmal erwartet und überraſcht ebenſo oft. Bei der dritten Strophe verliert ſich der Komponiſt in ſo entlegene Gegenden der Harmonie, daß dem Zuhörer bange wird, ob er ſich wieder nach der Haupttonart zurückfinden werde. In das traurige es-moll der „toten Wüſten" breitet er plötzlich eine Oaſe in H-dur aus, ſchlägt den Dominantſeptakkord von E (mit vorgehaltenem C) an, rückt die Harmonie um einen halben Ton tiefer, verweilt auf dem Dominantſeptakkord von Es (mit vorgehaltenem Ces), berührt es-moll, rückt abermals um einen Ton, iſt plötzlich in Ges-dur und geht über Ces-dur mit einer kecken Wendung nach Es zurück — eine Klippe für unmuſikaliſche Sänger. Auch die muſikaliſchen hätten ihre liebe Not mit dem Liede, wenn es in der ihm anfänglich gegebenen Tonart E-dur geblieben wäre. Gänsbacher, der Brahms in Wien das Lied zuerſt vorſang, plädierte mit Erfolg für die mildere Tonart, und Brahms transponierte es nach Es.

In der zweiten Juniwoche 1864 trat Brahms ſeine Ferienreiſe von dort an, ging aber nicht direkt nach Baden-Baden, ſondern zuerſt nach Hamburg, um Ordnung in den unerträglich gewordenen Verhältniſſen ſeiner Familie zu ſchaffen. Aus Briefen, die er von daheim empfing, mußte er zu ſeinem großen Schmerz erſehen, daß der lange drohende, von ihm notdürftig gekittete Bruch zwiſchen Vater und Mutter nicht mehr hintangehalten werden konnte. Johann Jakob, der auf Betreiben des Sohnes von Stockhauſen für das Philharmoniſche Orcheſter engagiert worden war, fühlte den begreiflichen Ehrgeiz, als Kontrabaſſiſt ſeinen ganzen Mann zu ſtellen: „en reenen Ton up den Kunterbaß" ſollte doch nicht mehr ein Geſchenk des puren Zufalls, ſondern das wohlerworbene Ergebnis techniſcher Sicherheit ſein. Im Orcheſter des Stadttheaters mochte es mit der Reinheit der Intonation ja nicht allzu genau genommen werden, in den Symphoniekonzerten der

Philharmonie aber durfte kein ſtörender Fehlgriff vorkommen. Deshalb entwickelte Vater Brahms auf ſeine alten Tage einen fabelhaften Lerneifer und benutzte jede freie Stunde zu fleißigen Übungen auf ſeinem ungefügen, kräftigen Inſtrument. Eliſe Brahms, die immer an Kopfweh litt, geriet darüber in helle Verzweiflung, und da ſie das Regiment im Hauſe an ſich geriſſen hatte, und die fünfundſiebzigjährige Mutter, die überdies eiferſüchtig auf ihren um ſiebzehn Jahre jüngeren Gatten war, ihre Partei nahm, ſo wurde der Vater mit ſeinem Brummbaß von den Frauen auf den zugigen und kalten Oberboden hinauf verbannt, wo er mit klammen Fingern und ſteifem Handgelenk nichts vor ſich brachte und obendrein ſeine Geſundheit aufs Spiel ſetzte. So komiſch die Situation der Familie Brahms für einen unbeteiligten Zuſchauer ſein mochte, das häusliche Elend griff dem in Mitleidenſchaft gezogenen Sohne hart ans Herz, während Bruder Fritz, der eine ſtattliche Garçonwohnung in der eleganten Großen Theaterſtraße innehatte, das armſelige, mit Hader und Zwietracht erfüllte Haus (Fuhlentwiete Nr. 74) tunlichſt mied. Für eine werktätige Hilfe war er nicht zu gewinnen, und ſo nahm Johannes die ganze Laſt auf ſeine eigenen, damals noch recht ſchwachen Schultern. Für ſeine, von wenigen Einſichtigen anerkannte und geförderte Kunſt mußten ja einmal beſſere Zeiten kommen, und er handelte nur aus ſchuldiger Dankbarkeit und kindlicher Verehrung gegen ſeine armen, törichten Eltern, und vor allem aus zärtlicher Liebe zu ſeinem alten, vielgeplagten Vater, deſſen übertriebenes Pflichtgefühl ihm nicht im geringſten lächerlich vorkam, wenn er ſich jeder Rückſicht auf ſein eigenes Wohl entäußerte. Er beſtand auf der ſofortigen gütlichen Trennung der einander entfremdeten Ehegatten, mietete zwei komfortable Zimmer in der Langen Reihe für die Mutter und Eliſe, ein ebenſolches für den Vater auf den Großen Bleichen (Nr. 80) und blieb ſelbſt ſolange in der Fuhlentwiete wohnen, bis die Umzüge bewerkſtelligt und die ſtreitenden Parteien beruhigt waren. Es verdient bemerkt zu werden, daß Johannes Brahms von ſeinen vielen Bekannten und Freunden keinen in Mitleidenſchaft zog, auch gegen keinen über die ihm nahegehende Auflöſung von Elternhaus und Familie ein Wort verlauten ließ. So was, meinte er, habe ein Mann allein mit ſich

ſelbſt abzumachen Nun beſaß er weder Vaterhaus noch Heimat mehr, und es wurde ihm, wie er ſagte, eigentlich gleichgültig, wo in der weiten Welt er ſich herumtrieb.

Auch in dem Briefe, den er am 16. Juli noch von der Hohen Fuhlentwiete aus an ſeinen intimſten Freund Joachim nach Hannover richtete, fehlt jede Andeutung an das Erlebte. Er habe, meldet er, nach Göttingen an Grimm[1]) geſchrieben und fragte, ob Joachim wohl auch dahin wolle. Er gehe nächſter Tage fort und bäte nur um eine benachrichtigende Zeile. „Dann kann ja die Fuge losgehen, und das kurze Thema per augmentationem hübſch gebracht werden," ſetzt er luſtig hinzu, in neckiſcher Erinnerung an ihre alten, nicht wieder aufgenommenen kontrapunktiſchen Studien, und zugleich andeutend, daß es nur auf den Freund ankäme, ob er den von ihm beabſichtigten kurzen Göttinger Beſuch verlängern werde oder nicht. Bis Ende des Monats ſcheint Brahms in Göttingen geblieben zu ſein; denn erſt am 30. Juli traf er in Baden-Baden ein, wo ihn ein Wiederſehen mit zwei jungen Männern erwartete, von denen der eine, Julius Allgeyer, ihm ſchon 1854 in Düſſeldorf als Schüler des Kupferſtechers Joſef Keller näher getreten war. In dem andern, Hermann Levi, erkannte er ſeinen Gaſt von 1861 wieder, der ihn, von Rotterdam aus, in Hamburg beſuchte, um ihm ſeine Verehrung auszuſprechen. Allgeyer hatte nach vielen Lehr- und Wanderjahren — von 1856—60 war er in Rom der Zimmernachbar des Malers Anſelm Feuerbach — ſich in Karlsruhe, der Hauptſtadt ſeines engeren Vaterlandes, ſeßhaft und ſeine bedeutenden künſtleriſchen Anlagen und Erfahrungen dem photographiſchen Atelier ſeines Bruders dienſtbar gemacht. Auch wer Allgeyer nicht perſönlich kannte, muß neben dem Künſtler und Schriftſteller den Menſchen an ihm lieben, bei eingehender Betrachtung ſeines ausgezeichneten Werkes: der erſchöpfenden Feuerbach-Biographie, deren Entſtehen auf Brahms zurückzuführen iſt. Denn dieſer veranlaßte ſeinen Freund ſchon 1872, einen größeren Aufſatz über den ſo lange und ſo ſchwer verkannten edlen Künſtler zu ſchreiben. In einem an Allgeyer, im Januar dieſes Jahres

[1]) Da Grimm ſeit 1860 Dirigent des Cäcilienvereins in Münſter war, kann er ſich nur beſuchsweiſe in Göttingen aufgehalten haben.

gerichteten Briefe heißt es: „Im Frühling will ich Dir Dank ſagen und Dir erzählen, was mir Dein herrliches Geſchenk bedeutet. Heute will ich nur mit drei Worten erzählen, daß auch andere Leute, wie ich, entzückt ſind von unſerem Meiſter. Sei doch ſo gut, mir für einige dieſer ‚anderen Leute' durch die Muſikalienhandlung Gotthard folgendes zukommen zu laſſen: Einmal ſämtliche Blätter und zweimal Hafis, Aretino, Dante, Chriſtus im Grab, das Liebespaar, das Gaſtmahl des Plato, Medea, Iphigenie und das Mädchen mit den Kleinen an der Küſte. Letztgenannte neun Blätter alſo im ganzen dreimal, die übrigen einmal. . . . Daß Du nicht nur die prachtvollen Bilder ſo ſchön photographierſt, ſondern jetzt auch den Leuten was Gehöriges darüber ſagen wirſt, iſt vortrefflich. Und wer ſo wie Du mit ganzer Seele dabei iſt, der ſagt auch das Rechte und ſagt's hoffentlich nicht vergeblich." Brahms brachte Allgeyers Eſſay in der „Öſterreichiſchen Wochenſchrift für Wiſſenſchaft und Kunſt" unter, und der Beifall, den Allgeyer damit fand, ermutigte dieſen zu weiteren ſchriftſtelleriſchen Arbeiten, denen ſich als letzte und belangreichſte eben jenes Hauptwerk anſchloß. An den Kunſthiſtoriker Karl Neumann, der die zweite Auflage des Werkes bearbeitet und mit Originalbriefen und Aufzeichnungen Feuerbachs bereichert hat, ſchrieb Allgeyer nach Brahms' Tode: „Wieder iſt einer von den Herrlichen heimgegangen, der 43 Jahre als befreundeter Stern über meinem Daſein geſtanden hat. Ich muß der Klage dankbar entgegenhalten, daß es mir vergönnt war, den größten Teil meines Lebens im Licht des ſchönen Doppelgeſtirns Feuerbach und Brahms zu wandeln, lange bevor die Welt ihren Glanz gewahrte. Denn eines darf ich mir nachrühmen: es war nie die Berühmtheit, die mich zu Menſchen hingezogen, ſondern ihr, meinem eigenſten, wenn auch beſcheiden reduzierten Weſen verwandter Kern." Das ſchlichte Bekenntnis charakteriſiert den Schreiber beſſer, als eine eingehende Schilderung ſeiner guten Eigenſchaften dies zu tun im Stande wäre. Brahms wußte von Anfang an, was er an ſeinem ſelbſtloſen Freunde hatte, der für ſeine Überzeugungen litt und darbte, und als Allgeyer ſich in koſtſpielige Erfinderſpekulationen ſtürzte, deren Früchte ein Glücklicherer nach ihm ernten ſollte, ließ er ihm eine größere Summe (2000 Mark) zugehen, über deren Provenienz

Allgeyer wahrſcheinlich nie etwas erfahren hat. Denn Brahms war immer ein verſchämter Wohltäter; das frohe Bewußtſein der guten Tat genügte ihm, dem Dank wich er aus, ſoweit er konnte. Ein ſchönes Zeugnis der Zuneigung, die Brahms für Allgeyer empfand, hat uns Georg Henſchel in ſeinen Tagebuchaufzeichnungen von 1876 aufbewahrt: „Brahms ſprach von Freundſchaft, von Menſchen, und daß er eigentlich weder an das eine noch an die andern glaube. ‚Es gibt wenig Menſchen auf der Welt,‘ ſagte er. Als wir aber auf Schumann zu ſprechen kamen, wurde er ganz warm. ‚Die beiden Schumanns, Robert und Klara, waren wirklich zwei ſchöne Menſchenbilder. Alles Wiſſen, alle Bedeutung und Stellung nach außen hin, wiegt das nicht auf, ein ſchönes Menſchenbild zu ſein. Kennen Sie Allgeyer in München? Das iſt auch eines.‘ Und nun erzählte er mit einer rührenden Innigkeit von der Zeit, wo er in Allgeyers Haus in Karlsruhe die ‚Mainacht‘ und das d-moll-Stück aus dem ‚Requiem‘ geſchrieben habe.“

Hermann Levi, der auf Veranlaſſung Eduard Devrients, des damaligen Intendanten und reorganiſationsluſtigen Dramaturgen der Karlsruher Hofbühne, 1864 als Kapellmeiſter dorthin berufen worden war, beſaß eine der Allgeyerſchen in vielen Stücken homogene Natur. Was Allgeyer als Maler, das leiſtete Levi als Komponiſt. Allgeyer hat einige gute Porträts, Levi eine Anzahl gefälliger Lieder hinterlaſſen.[1]) Produktive Geiſter waren ſie trotz-

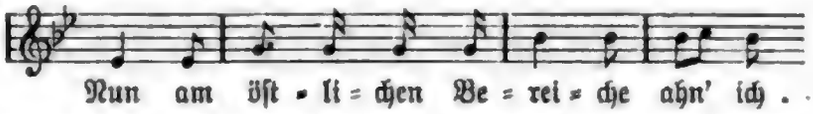
---

[1]) Edmund Aſtor, der gegenwärtige Chef der Firma Rieter-Biedermann verſichert, daß Levis Lied „Der letzte Gruß“ (op. 2) noch heute einer ſeiner gangbarſten Verlagsartikel iſt. Das Lied „Dämmrung ſenkte ſich von oben“ regte in Levis Kompoſition Brahms zu der ſeinigen an, und er nahm vier Takte der Leviſchen in die ſeine herüber. Der „beſtohlene“ Komponiſt weiß davon folgende hübſche Geſchichte zu erzählen: „Mein Lied“ [der Text ſtammt aus Goethes ‚Chineſiſch-deutſchen Jahres- und Tageszeiten‘] „war eben fertig geworden, aber noch nicht niedergeſchrieben (es mag 1870 oder 1871 geweſen ſein), da brachte Brahms mit mir einen Abend bei meiner Hausfrau, Frau von Poetz in Karlsruhe, zu. Auch die Sängerin Frl. Johanna Schwartz, jetzt Hofſchauſpielerin Frau Hanfſtängl-Schwartz in München, war anweſend. Ich ſchrieb ſchnell die Singſtimme des Liedes mit Bleiſtift auf, und Frl. Schwartz ſang es vom Blatt. Drei Tage ſpäter ſchickte mir Brahms das Bleiſtiftblatt, das er, ohne daß ich es merkte, mitgenommen hatte, zurück und legte ſeine eigene Kompoſition des Gedichtes bei, auf welcher

dem beide nicht. Ihr eigentliches Element war das Reproduzieren. Allgeyers kräftiger Grabſtichel, ſeine Radiernadel und gewandte Feder traf mit dem Taktierſtock Levis überein, der ebenſo gewandt, fein und kräftig geführt wurde wie das Allgeyerſche Werkzeug. Deshalb brauchten auch beide immer eine Vorlage, nach der ſie arbeiteten. Sie hatten ihre alten Meiſter gründlich abſolviert, ehe ſie an die neuen, an Feuerbach und Brahms, kamen. Jeder mußte ſeinen Stern haben, zu dem er in Bewunderung aufblicken, den er anbeten konnte. Allgeyer, der Ältere, Ruhigere und Beſtändigere von beiden, blieb ſeinem Erwählten treu. Es wäre ihm rein unmöglich geweſen, von Feuerbach etwa zu Piloty oder Makart abzuſchwenken. Levi, der um zehn Jahre Jüngere, Heißblütigere und Wankelmütigere, ſprang von Brahms, der ihm auf ſeinem Hauptgebiet, dem Muſikaliſch-Dramatiſchen, nichts zu tun gab, zu Wagner über, bei dem er ſich erſt in ſeinem eigentlichen Element fühlte, der ihm die großartigſten und ſchwierigſten Probleme ſtellte, ihn fortwährend beſchäftigte, aufregte und — produktiv machte! Nicht, daß Levi, wie andere neudeutſche Kapellmeiſter ſein mit Leitmotiven geſpicktes Muſikdrama à la Wagner ſerviert hätte — nein, aber der berufene „Parſifal"-Dirigent, deſſen höchſter Triumph es war, das Bühnenweihfeſtſpiel in Bayreuth zu „kreieren", durfte ſich neben dem ſchöpferiſchen Obergott doch als deſſen Werkmeiſter betrachten, der die eigene demiurgiſche Kraft bei der glorreichen erſten Aufführung des Werkes vor aller Welt erwies. Das Geſamtkunſtwerk Wagners erfüllte den Traum ſeiner Künſtlerſeele, die in ihrer autoſuggeſtiven Hypnoſe ſelbſt die offenkundigen Gebrechen des Muſikdramas für Vorzüge hielt.[1])

---

vermerkt war: ‚Verſuchte Überſetzung einliegenden Palimpſeſtes'. Vier Takte meines Liedes hatte er beibehalten:



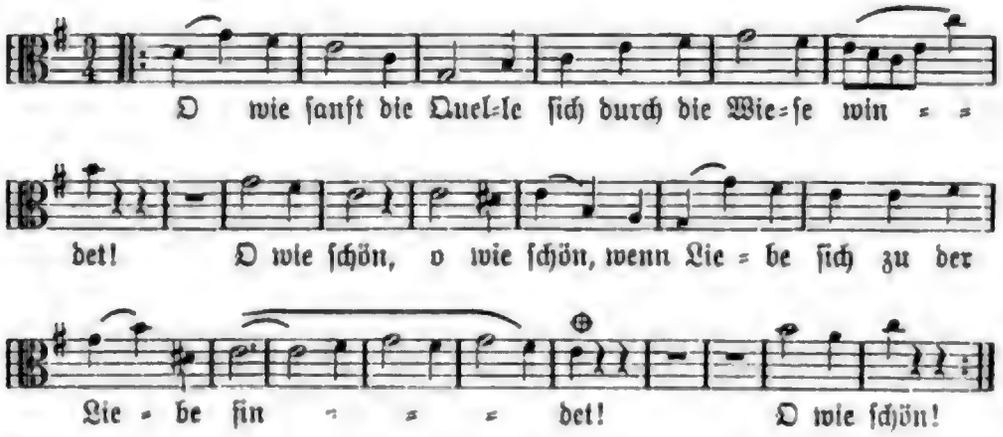
Brahms hat das Lied (als op. 59 Nr. 1) 1873 bei Rieter herausgegeben, Levi das ſeinige 1899 bei Halbreiter in München.

[1]) In einem Geſpräch mit Brahms gab der Verfaſſer einmal ſeiner Verwunderung darüber Ausdruck, daß Levi, den er als Mann von Geiſt, Bildung und Geſchmack ſchätzte, der ein ſo guter Muſiker, ein ſo genauer

Levi erklärt, viel von Brahms gelernt zu haben, der ſchon damals ein großer Muſikgelehrter geweſen ſei. Aber auch Brahms hat Levi viel zu verdanken gehabt und aufrichtig bedauert, daß er den Freund verlieren mußte. „Das Leben raubt einem mehr als der Tod," pflegte er in ſolchen Fällen zu ſagen. Mit Levi trieb Brahms auch allerlei kontrapunktiſche Scherze, und eine Zeitlang war die Anfertigung ſogenannter Rätſelkanons ihre beſondere Paſſion. [1])

Goethekenner, ein ſo aufrichtiger Verehrer von Feuerbach, Brahms und Heyſe war, mit Haut und Haar der Wagnerſchen Kunſt habe anheimfallen können. „Ach Gott, das iſt doch begreiflich und auch verzeihlich," erwiderte Brahms, „Levi hat eine enthuſiaſtiſche Natur. Das macht ihm nun beſondere Wonne, wenn er mit beiden Beinen in das Zeug hineinſpringen kann. Er redet ſich dann ſchließlich ein, daß er es ſelber gemacht hat."

[1]) „Ich beſitze," ſchreibt Levi am 29. Juni 1899, „noch eine Anzahl ſolcher (ungedruckter) Kanons von ihm. Einmal brachte er mir einen vierſtimmigen Kanon für Frauenſtimmen, bei dem er den ‚Rückgang nicht finden könne — ich möchte doch zuſehen, ob ich es zuwege brächte'. Hier iſt er:



Bis zum Zeichen ⊕ hatte Brahms geſchrieben; die letzten vier Takte ſind von mir. Die Art und Weiſe, wie ich mir geholfen hatte (durch zwei Taktpauſen, was eigentlich nicht ſtatthaft iſt), beluſtigte ihn ſehr." Siehe Anhang! „Ein anderer Kanon hatte zum Text: ‖: ‚Zu Rauch muß werden der Schmelz der Erden und des Himmels A — —' :‖ Was ‚des Himmels A — —' bedeuten ſollte, konnte ich nicht herausfinden, und es gaudierte ihn ſehr, daß ich nicht dahinter kommen konnte." Den Text zu dem erſten, in Noten aufgezeichneten Rätſelkanon hat Brahms in ſeinen „Liebesliedern" (op. 52 Nr. 10) verwendet; der Text zu dem zweiten iſt ein

Der Verkehr zwiſchen den Freunden wurde bald ſehr rege und herzlich, und der Schauplatz ihrer Zuſammenkünfte, Sympoſien und ſpaßhaften Abenteuer — Humor hatten ſie alle drei ihr gerütteltes Maß[1]) — wechſelte zwiſchen Baden-Baden und der nicht allzu weit abgelegenen großherzoglichen Reſidenz. Trotz ihrer Nähe aber war die Verbindung keine bequeme, und Levi mußte, wenn er nach einem vergnügten Tage in Baden-Baden den Mannheimer Schnellzug erreichen wollte, der ihn rechtzeitig nach Karlsruhe zurückbeförderte, bis 1 Uhr nachts warten und dann eine Stunde nach Oos, der Kreuzungsſtation der Badener Bahnen, wandern. Brahms begleitete ihn immer bis Oos und ging dann allein in

---

Rückertſches Versſpiel, das, ein Kanon in Worten, in den Anfang zurückläuft, und muß ergänzt werden: „— zur auch." Die Strophe lautet:

„Zu Rauch
Muß werden
Der Schmelz der Erden
Und des Himmels Azur auch."

[1]) Zum Zeugnis dafür diene folgender Brief an Levi (vom Dezember 1864), in welchem Brahms ſeinen Freund aufzieht, der zeitweilig ſeine Hofkapellmeiſterwürde mit Anſprüchen auf reſpektvolle Formen gegen Unberufene hervorzukehren pflegte, und erzürnt war, wenn Brahms auf Antwort warten ließ oder ſeine Briefe nicht mit dem vollen Namen unterzeichnete. Die falſchen Reime ſind natürlich beabſichtigt. Der Brief verdient auch deshalb vollſtändig mitgeteilt zu werden, weil er eine ſehr ernſte, für den Schreiber charakteriſtiſche Stelle enthält.

„Ew. Wohlgeboren

Wertes vom ſo- und ſoten annoch laufenden Jahres habe ſoeben erhalten und beeile mich mit hier folgendem zu erwidern. Kaum begreife ich, daß dies ſchon eine Antwort ſein kann, und ich würde beſcheidentlich mit dem Schreiben warten, es für zubringlich haltend, mich ſchon in Euer Wohlgeboren Gedächtnis zurückzurufen verſuchen zu wollen, läge nicht in Ew. Wohlgeboren hochgeehrtem Schreiben ein unleugbares Faktum vor.

So ſei denn dies mein beſagtes Gefühl, Ew. W. ein Zeichen, quaſi ein Teſtimonium, wie unvergeſſen dero und dero Freunde große Liebenswürdigkeit mir iſt, und wie ich ſozuſagen noch in derſelben Atmoſphäre — ſtark mit Duft der Roſen von Saron geſchwängert — atme. [Anſpielung auf eine gewiſſe Sorte von türkiſchem Tabak, den Brahms bei einer hübſchen Jüdin in Karlsruhe einzukaufen pflegte.]

Und wahrlich, der Mond ſoll nicht oft noch wechſeln, und noch weniger weiße Hoſen gewechſelt werden [Paul David, der Sohn Ferdinands, Konzertmeiſter in Karlsruhe, gehörte zum näheren Verkehr und trug gern

der Nacht zurück. „Einmal," erzählt Levi, „trug er ein Paket unterm Arm; ich wunderte mich darüber, da er es doch auch wieder zurücktragen müsse, aber Brahms wollte keine Auskunft geben, noch mir gestatten, es zu tragen. Als der Zug sich eben in Bewegung setzte, warf er mir das Packet in den Wagen; es enthielt seine drei ersten Klaviersonaten, und auf dem Titelblatt der ersten die Widmung: ‚In herzlicher Freundschaft Dein Johannes.' (Wir hatten uns bis dahin ‚Sie' gesagt)."

Nachdem Brahms sich im Lichtentaler „Bären" installiert hatte, ging er daran, seine von Wien mitgenommenen, teils unfertigen, teils revisionsbedürftigen Arbeiten zu vollenden. Es ge-

---

die damals beliebten waschbaren „Engliſchleder"-Hoſen], ehe ich wieder ganz untertauche und mich erluſtige und erfriſche, wenn

Mit ſeinem Kapellmeiſter oft er ſpazieret,
Und ſtets ihn das weißeſte Höſelein zieret,
Dann jener mit Judentum laut renommieret,
Und dieſer ſein Stimmlein indeſſen probieret.

Alles, als ob's heute wär'! Wie

Den trefflichſten Balmung
Bei jeder Aufführung
Er ſchwung,
Und obzwar noch blutjung,
Durch ſolche Begabung
Doch fung
Die ſchöne „geſicherte Stellung".
Um keine Bemerkung
Ich tunk
In ſchwärzliche Rundung!
Sie wär' ihm 'ne Kränkung.

Darauf reimt ſich nur noch der Trunk, und da würde ich zu weitläufig werden. Aber über jenen vortrefflichen ſtillen Freund [Allgeyer] mache ich keine Verſe, grüße ihn und alle anderen.

Rieter war ja bei Euch. Gibt er Dir meine Sachen und andere, wie ich ihm des beſſern Vertriebs halber geraten?

Überhaupt, jetzt kann ich mit gutem Gewiſſen auf Brief pochen, denn ich merke an der immer eiligen Hand, daß ich einen ſchreibe, und mich verlangt ſicher nach Antwort auf alle meine Fragen:

Schont Ihr auch recht Eure Geſundheit? Trinkt Ihr auch brav Kaffee u. a.? Unterhaltet Ihr auch Frl. Eliſe [Schumann] gut? Legſt Du Dir eine Frau Kapellmeiſterin zu? Doch das gehört nicht gerade an dieſen

lang ihm endlich, die widerſpenſtige f-moll-Quintett-Sonate ſoweit zu bändigen, daß ſie ſich der vermittelnden Form eines Klavierquintetts anbequemte, wenn es ſich, wie ſchon früher ausgeführt, auch nicht vermeiden ließ, daß in der neuen und letzten Faſſung des Werkes bald das urſprüngliche Streichquintett, bald die Klaviersonate hervortrat, um die durch die Vereinigung beider erzielte, höhere Einheit wieder in Frage zu ſtellen. Brahms überließ das Manuſkript Levi, der die Kopiaturen meiſt eigenhändig zu beſorgen pflegte und dafür die Manuſkripte zurückbehalten durfte.[1]) Seinem Verleger Rieter-Biedermann ſandte er es erſt im folgenden Jahre. Die teils friſch entſtandenen, teils redigierten Lieder, die er zu den zwei Heften von op. 32 zuſammenband, ſowie die für vierſtimmigen Chor geſetzten Deutſchen Volkslieder, die ohne Opuszahl erſchienen, gingen nach Winterthur ab, dieſe mit der Aufſchrift „Der Wiener Singakademie gewidmet".

In ſeiner Beſchäftigung vergönnte ſich Brahms eine kurze Pauſe und wohnte mit Levi der dritten „Tonkünſtlerverſammlung" bei, die in Karlsruhe unter Liſzts Präſidium vom 22.—25. Auguſt 1864 tagte

---

Platz. — Malträtiert Ihr Euch noch immer gegenſeitig mit Euren unſterblichen Schöpfungen, Photographien und Symphonien?

Jetzt hätte ich gern noch ein vernünftig Wort geplaudert, doch wartet ſchon eine kleine Wienerin, die die Kunſt des Betaſtens (der Taſten) lernen will. Es gefällt, behagt mir hier grade, wie ich dachte und Dir im Sommer ſagte. Ich bin hier, weil ich nirgend anders bin, und wenn man eigentlich nirgend iſt, iſt es hier recht hübſch. Aber wo man lebt, lebt man alle Verhältniſſe mit, und es iſt eine Einbildung, wenn man glaubt, ſich ausſuchen zu können, was einem gefällt und eine Symphonie mit Luſt anhören zu können, wenn die Flöten gut geblaſen werden.

So freue ich mich ſehr auf Frau Schumanns Kommen und ſehr, wenn die Spielbank [in Baden-Baden] eröffnet wird. Wann geſchieht denn das? O wann ſehe ich euch Mehlſäcke [Levi wohnte bei einem Bäcker, der in der Hausflur und auf der Treppe eine Reihe von Mehlſäcken ſtehen hatte] euch, weiße Hoſen, euch, Wälder und Berge, wieder!

Mein lieber Freund, ſchreib einmal, grüße die ganze Bande, und ſei ſelbſt beſtens gegrüßt von Deinem Johs. Brahms."

[1]) „Wenn er mir neue Werke zur Anſicht ſchickte, ſo ſchrieb ich dieſelben ſäuberlich ab, ſchickte ihm die Kopien und behielt die Manuſkripte für mich. Auf dieſe Weiſe bin ich in den Beſitz eines ganzen Stoßes von Handſchriften gelangt." (Levi.)

und die „Neudeutschen" weitum alarmierte. Liszt beherrschte das viertägige Fest mit seinem 13. Psalm für Tenorsolo, Chor und Orchester, der symphonischen Dichtung „Festklänge", dem in doppelter Gestalt (für Orchester und Pianoforte) auftretenden Mephisto-Walzer, einem Duo für zwei Klaviere, einer „Ungarischen Rhapsodie", der h-moll-Sonate und mehreren Liedern. Daran schlossen sich Kompositionen von H. Strauß (dem Sohne des früheren Karlsruher Hofkapellmeisters), Eduard Lassen, Josef Abert, Th. v. Arnold, Hans v. Bülow, Heinrich Gottwald, Hektor Berlioz, Adolf Jensen, Max Seifriz, Franz Wendel, Otto Bach, Robert Volkmann u. a. mit hochintentionierten Verherrlichungen von Tasso, Columbus, Boris Godunow, Maria von Ungarn, Rákoczys und der Nibelungen unter Mitwirkung eines ganzen Heeres von Solisten. Über die Eindrücke, die Brahms von dem Feste empfing, berichtet er am 29. August an Joachim: „Von Wissensdrang oder — leidiger Neugier getrieben, war ich beim Karlsruher Fest. Es war so häßlich, wie man sich's nach bisher Erlebtem vorstellte, nebenbei jedoch so matt und langweilig, wie man das Häßliche nur immer wünschen möchte. Die Haupt-Spitzbuben waren ja nicht dabei, und deren waren zu wenig, die recht ungescheut mit Tamtam divisi umgingen. Reményi spielte schauderhaft. Unglaublich frech und lächerlich, wie er dem Publikum den Rákoczymarsch, Hugenotten-Phantasie usw. vorspielte. Es war so niederträchtig von mir, wie für mich, daß ich mir Dein Konzert von ihm mißhandeln ließ, ich habe es mit schweren Kopfschmerzen büßen müssen. Einige stille Musiker abgerechnet, die abwechselnd vor Lachen oder Ärger aus der Haut fahren wollten, hat sich das Publikum die Sache jedoch recht wohl gefallen lassen und durch vier Tage beharrlich herausgerufen und da capo verlangt. Die ganze Geschichte war schon auszuhalten in Gesellschaft mit Hermann Levi, dem dortigen Musikdirektor. Der junge Mann ist trotz aller Theater-Kapellmeister-Routine so frisch und sieht mit so hellen Augen in die schönste Höhe, daß alles eine wahre Freude ist. — Allgeyer photographiert lustig drauf los und was seinen Freunden lieb sein kann. Er hält große Stücke auf die neue Kunst!"

Anspruchslosere und freundlichere Gestalten geleiteten den Enttäuschten in die grüne Stille seines Lichtentaler Waldasyls

zurück. Alte, wieder aufgefrischte Göttinger Erinnerungen belebten den Frieden seiner Einsamkeit, und seine Phantasie, die sich in die heiteren, mit Joachim und Grimm in der lustigen Studentenstadt verlebten Zeiten von 1858 verlor, erweckte den Widerhall seines Saitenspiels. Trotz gelegentlicher kleinerer und größerer erotischer Seitensprünge, trotz Rinaldo und Armida und dem Wiener Anschluß an Daumers „Frauenbilder und Huldigungen" saß noch die Liebe zu Agathe in dem verborgensten Winkel seines Herzens, aus dem sie keine flüchtige Leidenschaft hatte vertreiben können.[1]) Wohl möglich, daß, als er die Direktion der Singakademie übernahm, seine entschlafenen Heiratsgedanken wieder erwachten! Damit war es nun für immer vorbei. Er hatte kein Amt mehr und vorläufig weder Aussicht noch Lust, eine andere Stellung anzutreten. Das Wenige, was er von dem Unterhalte des Lebens erübrigte, gehörte seinen armen Eltern und der leidenden Schwester. Ob er Agathe in Göttingen wieder aufsuchte, ist mehr als zweifelhaft.[2]) Wenn er es tat, so hätte es nur in der Absicht gewesen sein können, ihr die Unmöglichkeit einer Verbindung mit ihm neuerdings begreiflich zu machen, sie von der Notwendigkeit der entschlossenen, unwiderruflichen Trennung zu überzeugen. Vielleicht hat er die Geliebte seiner Jugend nur von weitem oder gar nur im Geiste wiedergesehen. Jedenfalls war sie seinen Empfindungen gegenwärtig. Davon und dafür spricht das G-dur-Sextett für Streichinstrumente. Es ist mit einem heitern, einem nassen Auge gedichtet, gesungen und gemalt, ein wehmütig froher Scheidegruß an die alte Liebe, und mehr eine feinhumoristische, objektive Verherrlichung ihres liebenswürdigen, schwärmerischen und temperamentvollen Wesens, das ihren Sänger noch immer bezauberte, als eine persönliche Klage um den erlittenen Verlust, mit dem er sich im großen und ganzen bereits abgefunden hatte.

Johannes schickte Agathe im Geiste ihr Bild zurück, nicht den gleichgültigen Abdruck eines ihm geschenkten photographischen

---

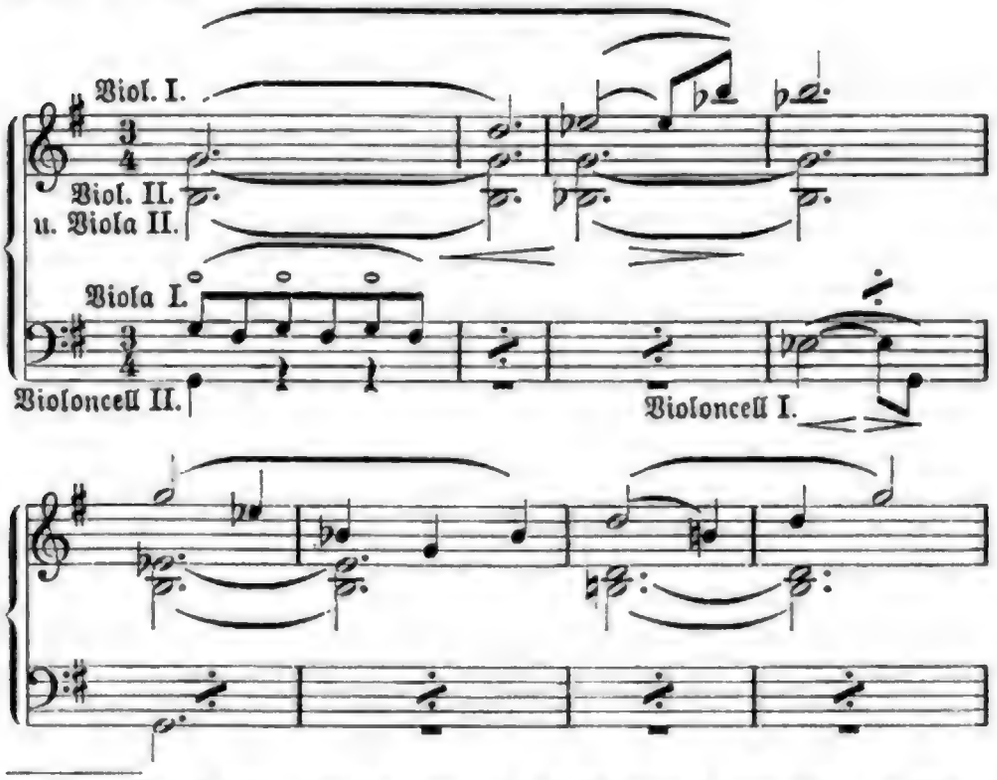
[1]) Siehe I 328 ff.

[2]) Richard Barth, der Herausgeber des Brahms-Grimmschen Briefwechsels, schreibt mir: „Mit aller Bestimmtheit kann ich Ihnen sagen, daß Brahms und Agathe in den ersten Tagen des Januar 1859 auseinander gegangen sind und sich nie im Leben wiedergesehen haben."

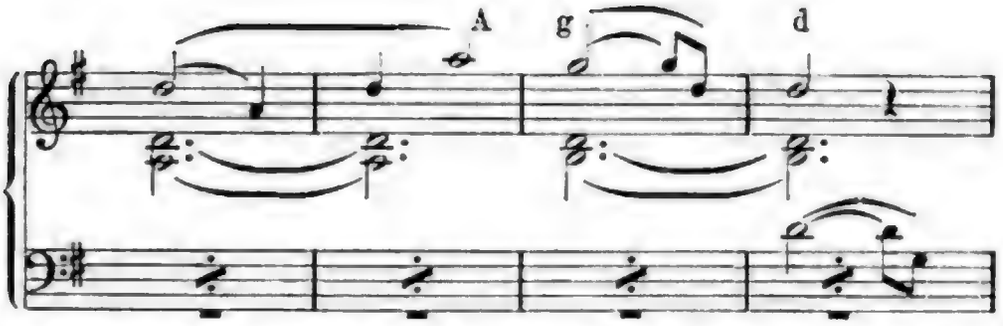
Moments, ſondern das liebevoll durchdachte und mit der feinſten Kunſt ausgeführte Seelenporträt, wie er es ſelbſt entworfen, um es ihr zu verehren, ihr mit der ſinnigen Gabe den ſchweren Abſchied zu erleichtern. Das Werk iſt Agathe gewidmet, trägt jedoch ihren Namen, anſtatt auf dem Titelblatte, inwendig im Text. Den ſchadenfrohen Blicken der verſtändnisloſen Welt entzogen, erhebt er ſich auf den Notenlinien und wird nur von lieblichen Tönen genannt:

[1])

Das Motiv tritt nicht als leitender Gedanke des erſten Satzes auf, ſondern klingt nur in den Noten a g d am Schluſſe der Melodie an; zwei andere Themata gehen ihm voraus. Das Hauptthema des Allegro non troppo beſteht aus mehreren gegliederten Perioden, die in der Hand des Meiſters eine ungeahnte Fülle verwendbaren Materials entfalten:



[1]) Vgl. I 330. Joachim war in das Geheimnis eingeweiht; zu Gänsbacher ſagte Brahms mit Beziehung auf das Sextett: „Da habe ich mich von meiner letzten Liebe losgemacht!“



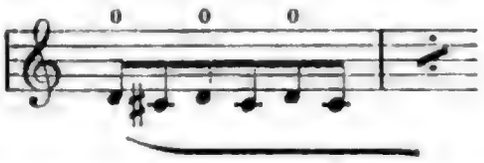
Ihre Fähigkeit, einen ſo wilden Sturm zu gebären, wie er über den Höhen der Durchführung dahinraſt, ſieht man der von der erſten Violine geſungenen Melodie ſo wenig an wie dem trügeriſchen weißen Wetterwölkchen, das Blitz- und Hagelſchlag im Schoße birgt. Heiter kommt die zwölf Takte lange Melodie auf ſchaukelnden Tonwellen herangefahren, und wenn ſie im dritten Takte plötzlich von G nach Es in die Höhe geht und bis zum B hinaufſchlägt, um ebenſo ſchnell von Es- wieder nach G-dur zurückzuſinken, ſo achtet man kaum auf die vom Violoncell unterſtützte Warnung, ihrer lächelnden, ſanften Schönheit nicht zu trauen. In der vom Baß imitierten und umgekehrten Figur:

ſitzt das Häkchen, das ſich beizeiten krümmt, um ſich zum Haken auszuwachſen. (Siehe Partitur S. 17.) Demſelben gleitenden Wechſel der Harmonie, und zwar genau in denſelben Tonarten, begegnen wir ſchon im Finale des Mozartſchen C-dur-Quartetts, wo die Violine das D des G-dur-Dreiklangs allein anſtreicht, und gleich darauf mit Es die neue Melodie beginnt:

Das zweite, eigentliche Geſangsthema des Allegros (D-dur) wird dem erſten Violoncell von der Primgeige abgefangen, auf ſeiner zweiten Note mit einem zierlichen Doppelſchlag verſehen und mit Hilfe der übrigen Inſtrumente chromatiſch aufwärts getrieben, bis es in höchſter Höhe in den dreimaligen Ruf Agathe! (zweite Geige und Violoncell ergänzen den Namen durch ein d für t) aus-

bricht. Eine muſikaliſche Spielerei! wird ſagen, wer das Spiel durchſchaut. Doch eine, die einen ernſten thematiſchen Hintergrund hat: das Motiv wird ſorgfältig vorbereitet und dient dazu, den poetiſchen Schluß herbeizuführen.

Die zweite Violine



beginnt wieder die wiegende Begleitung, die Führerin ſcheint ſich auf ihr Thema, wie auf etwas, halb dem Gedächtnis Entſchwundenes, beſinnen zu müſſen. Ihre, das Quintenmotiv fortſetzende Melodie weicht erſt fremdartig von der früheren ab:

ein ängſtliches Suchen und Fragen geht durch die tieferen Saiteninſtrumente, dann ſchließt ſich der Ring, und die Wiederholung kommt. In der Durchführung zeigt Brahms den überlegenen Syſtematiker und unerbittlichen Logiker. Mit der ihm eigenen Folgerichtigkeit zieht er ſeine ſtrengen Schlüſſe, ohne Rückſicht darauf zu nehmen, ob ſie im Augenblick einem verzärtelten Ohr wehe tun. Fiat musica, pereat mundus! iſt und bleibt ſein auf Bach und Beethoven gegründeter Wahlſpruch. Er könnte, auch wenn er wollte, ſich nicht intereſſanter machen, als er iſt; denn er überraſcht den Zuhörer, indem er ſich ſelbſt überraſcht. Stellen, wie die ſchauerlich ahnungsvolle cis-moll-Epiſode des Violoncells (Part. S. 14 Takt 9 ff.) mit ihrem zweiten Geſicht, liegen außerhalb aller Berechnung. Nebenbei ein formales Meiſterſtück erſten Ranges, nimmt der Satz noch mehr als durch ſeine hohe Kunſt durch die Urſprünglichkeit ſeiner Ideen und durch die innige Wärme ſeines Gefühls für ſich ein.

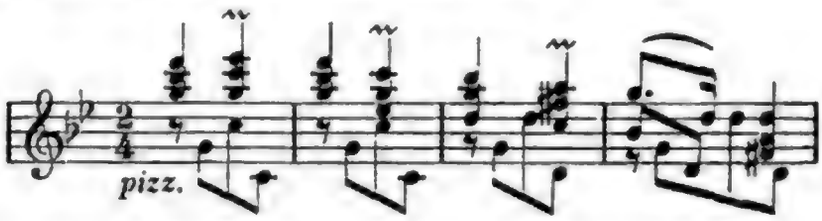
An Originalität, aber nicht an Schönheit, wird er von dem Poco Allegro des Finales womöglich noch übertroffen: Es klingt

in ſeinen beiden Hauptthemen, die gruppenweiſe einander entgegenlaufen, wie ein bald äußerſt heftiger, bald weniger lebhaft geführter Streit zwiſchen einem Mückenſchwarm neckender Kobolde und einem von ihm geplagten Menſchenkinde, das ſich lange nicht außer Faſſung bringen läßt, den in ihrer Beharrlichkeit unbezwinglichen Geiſtern aber zuletzt das Feld räumt — Falſtaffs Elfenabenteuer im Park von Windſor ins Geiſtige übertragen! Ein zum Schluß führendes kurzes Fugato treibt den Tumult auf die Spitze. Wenn man weiß, daß das Finale neun Monate nach den drei erſten, im September 1864 entſtandenen Sätzen geſchrieben worden iſt, und bedenkt, welches ſchmerzliche Ereignis dazwiſchen fiel (der Tod der Mutter), wird man ſich nicht wundern, daß das ſchöne Werk keinen feierlicher geſtimmten, verſöhnlicheren Abſchluß gefunden hat, ohne in das rundweg abſprechende Urteil Hanslicks einzuſtimmen, der 1867 (nach der erſten Aufführung des Werkes bei Hellmesberger), allerdings mit Vorbehalt, ſchrieb: „Im Finale vollends tritt der warme, lebendige Pulsſchlag der Muſik zurück, und an ſeiner Stelle hämmert mechaniſch und ermüdend die graue Reflexion. Das iſt ein abſtraktes Muſizieren, ein ruheloſes Kombinieren und Grübeln bis zum Kopfſchmerz.“ Das, die tiefſten Saiten der Empfindung berührende Andante (Poco Adagio), in welchem die Klage um den gewiſſen Verluſt perſönlichen Ausdruck erhält, wird von Hanslick witzig „eine Art freier Variationen über kein Thema“ genannt; er findet das Stück, wie auch das ihm vorangehende Scherzo „ermüdend und erkältend“. Wir können dieſer Meinung, welche der berühmte Kritiker aufrecht erhielt, da er ſein Zeitungsreferat in das Buch „Aus dem Konzertſaal“ hinübergenommen hat, nicht beipflichten. Die Unbeſtimmtheit der zwiſchen e- und h-moll ſchwankenden Tonart, dazu die mit Achteln und Triolen zugleich wechſelnde Begleitung mögen ihn irritiert haben — er war kein Freund derartiger, bei Brahms häufiger Komplikationen, mit denen dieſer die Unſicherheit getrübter und ſtark vibrierender Gefühlszuſtände ſo meiſterlich darſtellt. In dem Thema, das allerdings inſofern keines iſt, als es ſelbſt wieder eine durch Kontraktion gewonnene Veränderung des erſten Allegrogedankens vorſtellen kann:

und ſeinen Variationen ſpricht ſich die Pein eines ſchwer gefaßten Entſchluſſes aus, die ſich aus der Verworrenheit des Gemütes zu vollkommener Beruhigung und harmoniſcher Klarheit durcharbeitet. Die Variationen ſind die Stadien dieſes pſychiſchen Vorganges, und die letzte, zum vollen Adagio verlangſamte, welche die himmliſche Überwindung des irdiſchen Leides bringt, wäre wirkungslos, wenn ihr die anderen nicht vorarbeiteten. Sie wird von dem vergrößerten Thema in der erſten Violine

das ſich nun noch auffälliger dem Anfange des Sextetts

nähert, eingeführt und ſchließt, in lauterem Wohllaut gebadet, mit dem E-dur-Dreiklang. Im Scherzo erkennen wir den Komponiſten der D-dur-Serenade wieder und denken dabei an eine fröhliche Sommernacht in akademiſchen Kreiſen, in welche allerlei luſtige Phantasmen hineinſpielen. Dem Hauptſatz (g-moll) iſt der reale Boden der Wirklichkeit entzogen; ſeine Geſtalten, namentlich die zierliche Elfe des erſten Themas



haben etwas Traumhaftes, Viſionäres, ſind wie durch einen dünnen Nebelſchleier geſehen. Deſto realer iſt der Tanzboden, über welchen der derbe Walzer des Trios (G-dur) im Presto fortraſt — ſein ſynkopiertes Thema:

deutet beziehungsvoll auf die Vorbereitung des Agathen-Motivs zurück:

Ein in Triolen hinstürmendes Animato macht den Kehraus des eigentümlichen Stückes, der nur in den humoristischen Sätzen der letzten Beethovenschen Quartette Verwandtes findet, in der neueren Musikliteratur aber einzig dasteht.

Nicht so einfach und eingänglich wie sein um fünf Jahre älteres Seitenstück, übertrifft das G-dur-Sextett das in B durch seine Innerlichkeit und durch die Genialität der thematischen Arbeit, aber auch durch die Freiheit seiner Stimmenführung, die den Komponisten als Meister des Kammerstiles zeigt. — Gegen Simrock, dem er das Werk am 6. September 1865 offeriert, rühmt Brahms, es sei in demselben heiteren Charakter geschrieben wie das in B — „eine Gefälligkeit, die man selten in der Lage ist, dem Publikum erweisen zu können" — und verlangt dafür dreißig Friedrichsdor.

Von seiner Tagesarbeit erholte sich Brahms im Theater, wo die Karlsruher Oper gastierte. Während der Hochsaison wurden die von Devrient trefflich in Szene gesetzten, von Levi musterhaft dirigierten Paradenummern ihres Repertoires in Baden-Baden vorgeführt. Die Vorstellungen fanden immer am Mittwoch statt und wechselten 1864 mit der französischen und italienischen Oper ab. Brahms entwickelte ein leidenschaftliches Interesse für die Oper und fehlte an keinem Abende. Auch Devrients Wiederbelebungs- und Restaurationsversuche älterer Meisterwerke beschäftigten ihn lebhaft. So betrieb er die Wiederaufführung der vergessenen Oper „Uthal" von Mehul, beteiligte sich hilfreich an deren Umarbeitung, interessierte sich für Devrients Neuszenierung des „Don Juan" [1])

[1]) . . . „Auf den Bart und den ‚Don Juan' freue ich mich! Sich Mühe zu geben, ist niemals vergebens — der Nutzen braucht sich ja nicht an der ihm bestimmten Stelle zu zeigen! — Mich wundert es nämlich doch, daß

und erwog die Möglichkeit, Schuberts „Fierrabras“ für das Theater zu gewinnen.

„Dieſer Tage,“ ſchreibt er im Februar 1865 an Levi, „kommt Dir die Oper Fierrabras von Franz Schubert zu. Dieſerhalb folgende Erläuterung. Rieter-Biedermann wird vermutlich einige größere Sachen von Schubert (Meſſen etc.) in Verlag nehmen, ſo auch vielleicht dieſe Oper. Nun hätte ich gern gefragt, ob Du und Devrient wohl die Pietät und die Aufopferung hättet, die Oper in bezug auf theatraliſche Aufführungen anzuſehen. Könnte man den Text einigermaßen leicht ändern, Striche u. a. für die Darſtellung anmerken? Würdet Ihr eine Aufführung wünſchen?

Jedenfalls wird es Dich außerordentlich intereſſieren, das Werk zu ſehen, und ich hoffe, es ſchlägt tiefer bei Dir und Deinem Direktor ein. Er wäre doch ſchade, wenn eine Aufführung möglich, und hierzu die herausgegebene Partitur nicht brauchbar [wäre].“

Devrient, der eine Aufführung nur für möglich hielt, wenn der Text ganz umgearbeitet würde, hatte kein Vertrauen zu der Sache, und Brahms riet dem Verleger, dem ſchon der Mund nach einer Oper von Schubert wäſſerte, von der Herausgabe des praktiſch unbrauchbaren Werkes ab.

Die Luſt, ſich ſelbſt einmal auf dramatiſches Gebiet zu wagen, wurde durch die erneute intenſive und regelmäßige Berührung mit dem Theater mächtig in ihm rege, und ſein „Rinaldo“ ſowie einige ſeiner neueſten leidenſchaftlichen Lieder mögen ihm Mut dazu gemacht haben. Aber woher ein Libretto nehmen? Er lenkte ſein Augenmerk zunächſt auf Paul Heyſe, der in den Sechzigerjahren mit Heinrich Laube und Fauſt Pachler eifrig korreſpondierte, bis er mit ſeinem „Hans Lange“ feſten Fuß im Burgtheater faßte (1864). Seine melodiöſen Verſe bürgten für den muſikaliſchen Sinn des

---

Sie ſich ohne äußeren Anlaß ſoviel Mühe mit dem „Don Juan“ geben. Ich habe ſeinerzeit in Karlsruhe mit ſehr vielem Intereſſe Eduard Devrient bei ſolchen Arbeiten geſehen. Aber er tat es für ſein Theater, hatte die Sänger an der Hand, für die hier doch zunächſt gearbeitet wird.“ Aus einem Briefe an Max Kalbeck vom 9. Juli 1885.

Dichters, und Brahms wollte ihn in München besuchen. Sein Badener Pensum hatte er für diesmal erledigt: also, Glückauf zur Jagd nach dem Operntexte! Diese allzu hastig aufs Geratewohl unternommene, öfters wiederholte Jagd sollte weder jetzt noch später zu einem fröhlichen Ende gedeihen: das Wild wurde niemals zur Strecke gebracht. Brahms hat bekanntlich keine Oper komponiert. Warum? Aus dem einfachen Grunde, weil er das Libretto nicht fand, das er suchte. Ihm daraus, wie Levi es tat, der ihm von vornherein die Befähigung zur dramatischen Komposition absprach, einen Vorwurf zu machen, oder den indirekten Beweis für die Richtigkeit der von Levi aufgestellten Behauptung herzuleiten, wäre unrecht.

Hätte Brahms den Aberglauben eines Jägers gehabt, so würde er freilich den verfehlten Hauptzweck seiner Münchener Reise gleich für ein böses Omen angesehen und sich nicht weiter bemüht haben. Aus übertriebenem Zartgefühl hatte er es unterlassen, sich bei Heyse, den er persönlich nicht kannte, vorher anzumelden, traf ihn dann nicht in München — Heyse war gerade an das Sterbebett seiner Mutter nach Berlin geeilt — und mußte sich mit der Besichtigung der Stadt und ihrer Kunstschätze über die Abwesenheit des Dichters trösten. Als er ebenso 1870 an derselben Tür anklopfte, fand er sie wieder verschlossen, und erst drei Jahre darauf führte sein Sommeraufenthalt in Tutzing am Starnbergersee durch Levi, der bald nach seiner Münchener Berufung mit Heyse in freundschaftlichen Verkehr kam, zur näheren Bekanntschaft des Dichters. Heyse zeigte sich bereit, der Not des opernlustigen Komponisten abzuhelfen und entwarf für Brahms das Szenarium zu einem „Ritter Bayard“. Damit aber war einem so sehr in der sinnlichen Anschauung lebenden Menschen wie Brahms schlecht gedient. Er wollte sich durch farbige Bilder und klingende Verse verführen lassen und empfing ein graues Schema, aus dem er gerade soviel zu erkennen glaubte, daß der „Ritter ohne Furcht und Tadel“ sein Mann nicht wäre. Da er sich genierte, mit der Sprache herauszurücken, und Heyse bei der Überfülle seiner Produktion — ihn hielten gerade seine „Kinder der Welt“ im Schach — sich um das Schicksal seines Entwurfes nicht weiter bekümmerte, schlief die Sache ein und geriet

beiderſeits in völlige Vergeſſenheit. Erſt, als nach Brahms' Tode das Manuſkript unter den Nachlaßpapieren gefunden wurde, erinnerte ſich Heyſe dunkel daran, daß er es vor vielen, vielen Jahren Brahms gegeben habe.

Inzwiſchen aber bemühten ſich auch Levi — trotz ſeiner Skepſis — und Allgeyer um und für Brahms, ſchlugen ihm dies und jenes vor, beſchafften eines und das andere Buch, legten auch wohl ſelbſt Hand ans Werk, ohne den äußerſt wähleriſchen Geſchmack ihres kritiſchen Freundes befriedigen zu können. Levi ſandte ihm, noch vor Ende des Jahres eine von Pfarrer Zittel in Karlsruhe gedichtete „Sulamith". Brahms ließ ſich bis zum Februar Zeit, ehe er mit ſeinen Bedenken gegen Stoff und Form herausrückte. Er hatte, als er vom Alten Teſtament hörte, ehe er das Libretto erhielt, an das Buch der Könige, an die Makkabäer, an Saul, kurz an alles mögliche eher gedacht als an das Hohelied und die ländliche Liebe Salomonis. Mit den armen Liebesliedern, meint er, habe man viel experimentiert, auch gäbe es bereits eine Oper darüber. „Du gingſt vielleicht ohne Vorurteil dran, aber iſt Dir dann ſofort das Drama plauſibel erſchienen? Oder haſt Du Dich nicht etwa nur in die neue Überſetzung hineingeleſen, Dich für dieſe intereſſiert und etwa gar auch noch für neuere Unterſuchungen, die möglicherweiſe dem Buchſtaben nach das Drama erlauben? Ich weiß nicht, was mir am dritten Akt noch abgeht, aber einſtweilen empfinde ich noch, daß man aus einem Duo für zwei Flöten noch keine Symphonie machen kann. Daß die Perſonen möglichſt mit Bibelworten reden, hatte das nicht doch auch bei Dir etwa den Reiz der Neuheit, des Suchens und Findens? — Ich kenne das und habe z. B. grade einen Oratorientext da, der aus lauter naturgetreuen Zitaten zuſammengeſetzt iſt. Scheint Dir nun z. B. die Szene zwiſchen Salomo und Sulamith im erſten Akt komponierbar und darſtellbar? NB. für lebendige Menſchen und auf unſerem weltlichen Theater? — Ich kenne nun Deine Meinung über mich und Operntexte für mich, und wenn ich auch hoffe, Du nimmſt es damit nicht gar ſo ſcharf, ſo — ſo habe ich doch kein Behagen und wünſchte, ich dürfte Dir morgen recht geben und mich einen Eſel heißen. Aber ſehr laut darf ich nochmals bekennen, daß mir der ganze dritte Akt fehlt, und da es

denn nun jedenfalls abſonderlich iſt, in ein Liebesgedicht ein Drama hineinzwängen zu wollen,[1]) und ebenſo beſonders iſt, unſre Sängerinnen, wenn ein König ihnen auf den Leib rückt, mit Bibelſtellen ſich verteidigen zu laſſen — ſo darfſt Du eben einen Brief daran wenden! . . Ich hoffe, Du ſchreibſt jedenfalls, eben auch über Salomo! — Der dritte Akt fehlt wirklich empfindlich."

Später wollte ihn eine „Meluſine" betören, die Anna Ettlinger in Karlsruhe, in deren Familie Brahms verkehrte, für ihn gedichtet hatte. Er wiſſe nicht, ſchreibt er an Levi, ob er dieſe „wonnevoll-ſchwere dichteriſche Geburt" ernſtlich und nüchtern anſehen dürfe. Sie habe fünf Akte, für ihn um zwei zu viel. Und warum nenne ſie die Dichterin nicht bei ihrem Namen? Grillparzers Meluſine (für Beethoven geſchrieben) ſcheine ſie und keiner der ihrigen zu kennen. Die Begegnung des Paares (bei Grillparzer), und was ſie einleitet, wäre doch zu beachten. Er wünſche, daß Levi ihm das Buch gehörig und überzeugend einlobe, damit er daran glauben könne. „Ritter Bayard" und ein „Euphorion" (nach Hermann Grimm) tauchen auf. Beide ſagen Brahms nicht zu, weil er Angſt vor der „großen Oper" habe. Ob Heyſe, der ſich ja ſchon mit Gozzi eingelaſſen habe,[2]) nicht ein Märchen riskieren möchte? — Eine „Silviane" kommt an die Reihe. Brahms meint, ſie wäre im geiſtlichen Krippenſpiel oder bei Marionetten beſſer aufgehoben, findet es aber begreiflich, daß die Freunde endlich die Geduld mit ihm verlören, da man ihm eben keinen Text zu Dank machen könne. Bei einer anderen derartigen Gelegenheit fertigt er den Einſender eines unter den Goldgräbern ſpielenden Opernſujets mit dem Bemerken ab, Kalifornien ſei kein verlockendes Land, Muſik darin zu machen, eher eigne ſich der Kaukaſus oder das arabiſche Spanien für eine operiſtiſche Einwanderung.

---

[1]) Das Problem haben Moſenthal und Goldmark, zehn Jahre ſpäter, in ihrer „Königin von Saba" ſehr geſchickt gelöſt. 1883 folgte ihnen Rubinſtein mit dem bibliſchen Bühnenſpiele „Sulamith" nach.

[2]) Brahms meint Carlo Gozzis „Pitocchi fortunati", die Heyſe in dem Drama „Die glücklichen Bettler" auf die deutſche Bühne brachte.

Florence May teilt in ihrer englischen Brahms-Biographie[1]) mit, Brahms habe Heinrich Bulthaupt, den er in Bremen durch Reinthaler kennen lernte, Schillers Demetrius-Fragment zur Bearbeitung vorgeschlagen, was ganz unglaublich klingt, da Brahms, wie wir gesehen haben, nichts ferner stand als der Gedanke an ein historisches Intrigenstück. Das Umgekehrte wird der Fall gewesen sein: Bulthaupt, der seine dichterische Begeisterung an Schiller entzündete, wird Brahms den Vorschlag gemacht, dieser aber ihn höflich abgelehnt haben. Auch eine andere, hierher gehörige Mitteilung der Verfasserin, beruht auf einem Irrtum, den Klaus Groth verschuldet haben mag. Dieser hatte sich, um Brahms gefällig zu sein, 1875 an Emanuel Geibel, den Dichter der von Mendelssohn unvollendet hinterlassenen „Loreley", gewandt, um ihn zu einem Libretto für den Freund zu gewinnen. Aber nicht die „Nausikaa" war es, die Geibel angeblich erst für Mendelssohn, und dann für Brahms als Stoff in Bereitschaft hielt, sondern die Volkssage vom Rattenfänger. Diese Verwechselung mit der Tochter des Alkinoos mag daher rühren, daß Geibel, von Goethes Trauerspielentwurf angeregt, den homerischen Stoff zu einer seiner schönsten Balladen verarbeitete.[2]) In einem sehr ausführlichen Schreiben vom 11. November 1875 gibt Geibel eine eingehende Analyse der von ihm ersonnenen Fabel und sagt ausdrücklich, daß er vor nahezu dreißig Jahren eben dieses dreiaktige Singspiel „Der Rattenfänger von Bacharach" für Mendelssohn entworfen habe, während dieser schon an der „Loreley" arbeitete, das aber dann nicht zur Ausführung gekommen sei, weil Mendelssohn starb. Die von Geibel für Groth und Brahms aufgezeichnete Auseinandersetzung sollte das unfertige, dem Dichter abhanden gekommene Szenarium supplieren. Er stelle, sagte er, was er geschrieben, Brahms gern zur Verfügung, um so lieber, als es ihn freuen würde, einen alten Lieblingsgedanken leibhaftige Gestalt gewinnen zu sehen, fühle sich selbst aber zur Ausführung des Buches nicht mehr frisch genug. Es war also wieder nichts, der „Rattenfänger" aber machte dann mit Neßler und als Ballett („Der Spielmann") von Forster 1877 und 1881 sein Glück.

[1]) „Life of Johannes Brahms", London 1905, II 91.

[2]) Zuerst publiziert in Max Kalbecks „Deutschem Dichterbuche" von 1875.

Auch Turgénjew wurde von Brahms in Kontribution gesetzt. An den intimen geselligen Abenden der Villa Viardot-Garcia hatte jeder Teilnehmer das Recht oder auch die Pflicht, durch irgend eine künstlerische Improvisation zur Unterhaltung beizutragen. Mit seinen, aus dem Ärmel geschüttelten, novellistisch zugespitzten Anekdoten, kleinen Erzählungen und pikanten Erfindungen behauptete natürlich der phantasievolle russische Romancier in der Regel das Feld. Aus einer seiner Stegreifdichtungen war u. a. das komische Singspiel „Le sorcier" entstanden, das, von seiner Freundin Pauline komponiert und von Richard Pohl als „Der letzte Zauberer" verdeutscht, über mehrere Bühnen ging. (Die Dichtung war eine Persiflage auf Napoleon III.) Auf dem Viardotschen Haustheater wurde das kleine Stück von der Komponistin mit deren Schülerinnen zuerst aufgeführt; Turgénjew spielte die Titelrolle, und Brahms besorgte am Klavier Orchester und Direktion. Da Brahms sich seine liebenswürdigen Gastgeber auch sonst verpflichtet hatte, — er schrieb für den 18. Juli 1865, den vierundvierzigsten Geburtstag der Hausfrau, ein Morgenständchen, das unter ihrem Fenster unter seiner Leitung gesungen wurde — so erfüllte Turgénjew gern die Bitte seiner Freundin, für Brahms eine andere der von ihm mit vielem Beifall vorgetragenen Räubergeschichten zu dramatisieren, und überraschte ihn mit der Zusendung des zweiaktigen Szenariums. Brahms, der schon vorher mit ihm über einen Operntext konferiert hatte, war sehr enttäuscht, etwas ganz anderes zu erhalten, als er erwartete. Eine Geschichte, die sich um ein amerikanisches Duell dreht, war nicht nach seinem Geschmack. „Ich kann ein Duell in absentia nicht ernst nehmen," sagte er zu dem Verfasser dieses Buches, dem er Turgénjews Manuskript einmal zum Lesen gab. „Wenn der vom schwarzen Lose zum Selbstmord auf Sicht Verurteilte auch verschwindet, so braucht er deswegen noch lange nicht tot zu sein, sondern lebt vielleicht irgendwo im Auslande munter und vergnügt weiter fort. Ich würde es wahrscheinlich in einem solchen Falle, wenn ich mich überhaupt auf einen solchen Unsinn einließe, ebenso machen, und so hat es auch Eugen (der Held der Oper) gemacht. Daß dann der andere, der Sieger, heftige Gewissensbisse fühlen, sich als Mörder anklagen, ein Mädel, das

ihm an den Hals fliegt und das er liebt, verzweifelt von sich abschütteln soll — ist mir zu dumm."

Wie alle seine Bedenken und sachlichen, aus dem richtigen Gefühl für das Dramatisch-Notwendige, -Mögliche und -Schickliche hervorgegangen Erörterungen zeigen, gebrach es Brahms durchaus nicht an dem gehörigen Bühnenverstande, sondern nur an der gegründeten Veranlassung, ihn praktisch zu betätigen. J. V. Widmann, mit dem Brahms ebenfalls eines Librettos wegen in den Siebzigerjahren verhandelte, bekräftigt, daß er einen geradezu dramaturgischen Blick besaß, und daß das Analysieren der Vorzüge und Fehler eines dramatischen Vorwurfs ihm ein eigentliches Vergnügen machte.[1]) Er war übrigens, ehe ihn Widmanns höchst gelungener Text zu Götz' „Bezähmter Widerspenstiger" bestimmte, den Dichter in seine Opernwünsche einzuweihen, schon 1869 von Allgeyer auf jenen aufmerksam gemacht worden. Aber damals meinte er, es ermuntere ihn nicht gerade, daß Allgeyer von einer „Iphigenie" Widmanns erbaut sei, und daß der Dichter keltische Sagenstoffe dramatisiert habe. Eher leuchte ihm „Der geraubte Schleier" ein, wäre das Stück nur nicht nach Musäus gedichtet![2]) Unmittelbar aus der Volkssage hätte der Dichter schöpfen sollen, dann wäre ihnen (Allgeyer und Brahms) der Stoff vielleicht „gleich recht ins Herz" gegangen. „Vor allem," fährt er fort, „steht unsereiner nicht bloß dem Theater, sondern leider jeder praktischen Tätigkeit so fern, daß zu wünschen wäre, der Zweite bei jener Arbeit wäre dann der Routinier." Mit den Texten, die ihm Allgeyer selbst verfertigte, wußte Brahms nichts anzufangen. Allgeyer versuchte sich zuerst an einer — Norma, trotz Bellini. Brahms erklärte darauf, er hielte es für einen Unsinn, wenn einer seinesgleichen mit italienischen oder französischen Opern rivalisieren wolle, mögen diese auch noch so schlecht sein. In Bellinis „Norma" aber seien wirklich ganz außerordentliche Sachen und Schönheiten.

1868 hatte er sich eine Art von Katalog angelegt, in den

---

[1]) „Johannes Brahms in Erinnerungen" von J. V. Widmann.

[2]) „Iphigenie in Delphi" (1865), „Orgetorix" (1864) und „Der geraubte Schleier" (1867) sind die Titel der Widmannschen Dramen, von denen hier die Rede ist.

er alles eintrug, was ihm von Operngeſchichten durch den Kopf ging.[1]) Einem anderen Stück, das Allgeyer für ihn zurecht gemacht hat (Calderons „El Secreto á Voces", „Lautes Geheimnis", in Gozzis Faſſung) erwies er ſogar die Ehre, es „zu bequemer Überſicht" abzuſchreiben. Damit war bei ihm der erſte Schritt zur Kompoſition getan. Denn Brahms komponierte, wie wir wiſſen, nur die Texte, die er ſich abſchriftlich angeeignet hatte. Bei der Bearbeitung des Calderon-Gozziſchen Luſtſpiels verlockte ihn der erſte Akt, der „ein ſchönſtes Konzert auf der Bühne" erlaubte. Aber ihm ſchien, „man könnte dann Bedeutenderes bringen". Dieſes „Bedeutendere", d. h. dramatiſch Bewegtere und Intereſſantere, hätte nur gebracht werden können, wenn es der Dichter des Textes hinzu erfunden hätte. In dem Original fehlt es, und Allgeyer wußte es nicht zu ſchaffen. Gleichwohl iſt „Das laute Geheimnis" bei Brahms zur fixen Opernidee geworden, die ihn zwanzig Jahre lang verfolgte und von andern dramatiſchen Plänen nur zeitweilig zurückgedrängt wurde. 1877 ſchreibt er an Widmann, er habe genug geſchworen, keinen Operntext mehr zu bedenken, um nicht deſto leichter dazu verführt werden zu können. Er gibt ihm Gozzis „König Hirſch", zu dem Joachim einſt eine Ouvertüre geſchrieben hatte, „Raben" (bei Grimm „Das Märchen vom treuen Johannes") und „Lautes Geheimnis" zur Erwägung, und Widmann überwand ſeine Mutloſigkeit, die ihn bei der Lektüre des tragikomiſchen Märchendramas befiel und ſandte Brahms ein Szenarium vom „König Hirſch", um eine ähnliche Erfahrung zu machen, wie Heyſe mit dem Entwurf zum „Ritter Bayard". Auf einer Poſtkarte, die er ein Jahr ſpäter an Widmann adreſſierte, ſtand nichts wie die verlegenen, ſkeptiſchen Worte: „— O König Hirſch!! — er liegt immer noch auf meinem Tiſch! Verdient habe ich's nicht, aber, ob Sie auch wohl bisweilen daran gedacht?! Herzlichſten Gruß, und ſeien Sie einſtweilen nicht bös Ihrem J. Br." Ehe Brahms 1887 zum erſtenmal nach Thun kam, war das Gerücht[2]) durch die Zeitungen gelaufen, er komponiere eine Oper und

---

[1]) Fehlt im Nachlaß, iſt alſo vernichtet worden.

[2]) Das Gerücht ging von Wien aus. Brahms hatte an meiner erſten Neu-Textierung und -Szenierung des „Don Juan" von 1886, die zum

ſein Sommeraufenthalt in der Nähe des Schweizer Dichters iſt damit kombiniert worden. Widmann legte ihm nahe, das Gerücht zu bewahrheiten, und Brahms erwiderte am 7. Januar 1888: „Habe ich Ihnen nie von meinen ſchönen Prinzipien geſprochen, Vater meiner Johanna? [Widmanns jüngſtes Töchterchen.] Dazu gehört: keine Oper und keine Heirat mehr zu verſuchen. Sonſt, glaube ich, würde ich gleich zwei vornehmen, nämlich Opern, nämlich ‚König Hirſch‘ und ‚Das laute Geheimnis‘. Von letzterem habe ich übrigens einen fertigen Text, den mir ſeinerzeit derſelbe Kupferſtecher, Allgeyer, machte, der jetzt die ſchönen Aufſätze über Feuerbach ſchrieb. Wenn Sie, lieber Freund, nun recht liberale Anſchauungen und Grundſätze haben, ſo können Sie ſich klarmachen, wieviel Geld ich ſpare und für eine italieniſche Reiſe übrig habe — wenn ich zum Sommer nicht heirate und mir keinen Operntext kaufe.“

---

hundertjährigen Jubiläum des Mozartſchen Meiſterwerkes von Wilhelm Jahn der Aufführung in der Wiener Hofoper zugrunde gelegt wurde, Gefallen gefunden und mich aufgefordert, ihm ein ähnliches Opernbuch zu ſchreiben. Ich war ſehr erſtaunt über dieſen dramatiſchen Johannistrieb des damals vierundfünfzigjährigen Meiſters, um ſo erſtaunter, da er nie zuvor von ſeiner alten Sehnſucht zur Oper etwas hatte verlauten laſſen, glaubte, es ſei eine ſeiner Augenblickslaunen, erklärte mich aber, da er immer wieder darauf zurückkam, bereit, ſeinen Wunſch zu erfüllen. Gefragt, was für ein Stoff ihm ſympathiſch wäre, und ob er vielleicht einen ſolchen ſchon im Auge habe, nannte er mir Gozzis „König Hirſch“ und „Das laute Geheimnis“, von welchem er beſonders ſchwärmte, beinahe mit denſelben Worten, die er Allgeyer gegenüber gebraucht hatte: gleich der erſte Akt könne ein wundervolles dramatiſches Konzert geben; das Ganze müſſe in einer „recht verliebten Atmoſphäre“ gehalten werden, „wo lauter Amoretten durch die Luft flögen“, etwa wie „Figaros Hochzeit“. Mit Mozarts muſikaliſchem Luſtſpiel und Beethovens Heroinen-Oper „Fidelio“ ſteckte er die Grenzen des ihm zuſagenden Stoffgebietes ab und erklärte auch die Form jener Werke — abgeſchloſſene Muſikſtücke mit verbindenden Rezitativen oder geſprochenem Dialog — für die allein ihm anſtehende. Nachdem ich die beiden Gozziſchen Dramen geleſen hatte, von denen mir „König Hirſch“ völlig untauglich, „Das laute Geheimnis“ auch nicht viel brauchbarer zu ſein ſchien, teilte ich ihm meine Bedenken mit. „Wie wollen Sie“, fragte ich ihn, „das Akroſtichon, durch welches ſich die insgeheim Liebenden verabredetermaßen öffentlich verſtändigen — und darauf beruht ja der Effekt, der Witz, die Pointe des lauten Geheimniſſes! — muſikaliſch ausdrücken, ſo daß das Publikum im Theater die An-

Der Sinn jenes von Brahms öfters wiederholten, vielfach zitierten, meist unverstandenen Ausspruchs „Keine Oper und keine Heirat mehr" ist der: Zum Heiraten wie zur ersten Oper gehört vor allem Jugend. Ohne einen gewissen Leichtsinn und ohne begeisternde Illusionen kommt beides schwer zustande. Wenn ich in jungen Jahren mit ein paar Opern durchgefallen wäre, oder eine Fehlheirat geschlossen hätte, meint Brahms, könnte ich mich getrost scheiden lassen, munter wieder aufstehen und mein Glück, als Ehemann wie als Dramatiker durch Erfahrung gewitzigt, noch einmal versuchen. Schon für den Autor des „Rinaldo" und der „Magelonenlieder" bedeutete der Übergang zur Bühne keinen lustigen Seitensprung mehr, sondern wollte gründlich überlegt werden. Die Oper war für den Kantaten-, Kammermusik- und Liederkomponisten, was das Drama für den lyrischen und epischen Dichter ist: ein höchstes Ziel der Kunst, auf welches er mit der ganzen Kraft seines Talents und mit allen Mitteln seiner durch vieljährige Übung erworbenen Meisterschaft losgehen mußte. Hier galt es nicht, eine zweite bescheidene Stellung neben dem Ursur-

---

fangsworte der horizontalen Verse vertikal hört und zu einem Satze verbindet?" — „Das ist doch meine Sache," erwiderte er ärgerlich, „machen Sie nur das Gedicht, wie Sie es wollen, und lassen Sie mich für das andere sorgen." — „Gut," sagte ich, stellte absichtlich ziemlich strenge Bedingungen, weil mir die Geschichte nicht geheuer vorkam, ich nicht umsonst gearbeitet haben und ihn überdies zwingen wollte, bei der Stange zu bleiben. Ich sagte es ihm auch ohne Umschweife. Das verdroß ihn dann noch mehr; denn er wußte, daß ich für meine, aus reiner Liebe zu Mozart ausgeführte Don Juan-Bearbeitung eine Entschädigung von der Wiener Hofoper weder verlangt noch bekommen hatte, und er entgegnete in wegwerfendem Tone: „Wenn mir die Arbeit nicht glückt oder Ihr Buch nicht gefallen sollte, können Sie es immer noch von N. — er nannte irgend einen damals noch wenig erprobten Wiener Musiker — komponieren lassen!" Damit war die Sache für beide Teile abgetan. Aber auch dieses „laute Geheimnis" war nicht unentdeckt geblieben, sondern hatte sich herumgesprochen, und als Brahms wieder in die Schweiz, ich aber auf den Mönchsberg nach Salzburg ging, kombinierte der erfinderische Geist eines Reporters daraus die Nachricht, Brahms wolle mit Widmann eine Oper schreiben. Zum Andenken an unsere im Keim gebrochene gemeinschaftliche Arbeit verehrte ich Brahms die hübsche, 1777 in Bern erschienene deutsche Ausgabe der Gozzischen Theaterstücke, die auch Widmann in seinem Buche erwähnt.

pator der modernen muſikaliſchen Bühne zu erobern, wie es etwa Hermann Götz, Peter Cornelius u. a. gelang, hier handelte es ſich darum, ein neues, herrlicheres Reich echter Schönheit in Muſik und Poeſie auf dem von beiden gemeinſam bebauten Boden des Kunſtgeſanges zu errichten. Der Muſiker war da, aber der Dichter wollte nicht kommen.

V.

Am 1. Februar 1865 wurde Brahms von einer Hamburger Depeſche erſchreckt, die ihm den Tod ſeiner Mutter meldete. Ein lange unbeachtet gebliebenes und vernachläſſigtes organiſches Leiden war plötzlich bei ihr ausgebrochen. Frau Johanna Chriſtiane hatte ſich gerade angekleidet, um mit ihrer Tochter Eliſe in ein Konzert zu gehen, da brach ſie zuſammen und ſtarb noch in der Nacht. Gänsbacher, der zufällig am nächſten Morgen den Freund in ſeiner Wiener Wohnung, im Deutſchen Hauſe, beſuchte, fand ihn am Klavier ſitzen. Brahms ſpielte Bachs Goldberg-Variationen, teilte dem Freunde die traurige Nachricht mit, ohne das Spiel zu unterbrechen, und ſagte, während ihm ein Strom von Tränen über die Wangen lief: „Das iſt wie Öl.“ [1]) Er fuhr noch an demſelben Abend nach Hamburg und eilte ſofort an das Sterbebett der Mutter, wo er ſich faſſungslos ſeinem Schmerz überließ. Dann ging er zu ſeinem Vater, deſſen Groll noch immer nicht gewichen war, verſöhnte ihn durch gütliches Zureden mit dem Andenken der Toten, die vierunddreißig Jahre hindurch an ſeiner Seite gelebt hatte, ſo daß Johann Jakob Brahms mit ſeinen Kindern am Begräbnistage in aufrichtiger Trauer der Leiche folgte.

---

[1]) Vgl. I 461. — „Brahms war im Grunde ſehr verſchloſſen. Seine tiefſten Empfindungen waren ſein, ſonſt keines Menſchen! Vor allem, was an Sentiment ſtreifte, hatte er Abſcheu, den er auch ausſprach. Als Mama ihm zum Tode ſeiner Mutter kondolierte und ſagte: ‚Sie tragen das ſo gut und ruhig, Johannes!‘ da ſagte er einfach: ‚Ja, dafür iſt man doch ein Mann!‘ Ich ſehe ihn noch ſo deutlich, ſein junges, ernſtes Geſicht, und Du kannſt denken, wie ich leidenſchaftlich mitfühlte! Überdies war auch nicht das leiſeſte äußere Zeichen oder Veränderung an ihm zu bemerken. Hätten wir es nicht durch andere gehört, er würde gewiß nie darüber geſprochen haben.“

Roſa Lumpe an Helene v. Vesque.

Aus dieſem natürlichen, in ſeiner Einfachheit ergreifenden Vorgange hat ſich in Hamburg eine abgeſchmackte Legende gebildet, die, in der Phantaſie des Frl. Johanna Coſſel entſtanden, kritikloſe Aufnahme in dem biographiſchen Werke der Florence May gefunden hat. Danach ſoll Brahms, außer Stande, die Einſamkeit des Sterbezimmers zu ertragen, zu Frau Coſſel, der Gattin ſeines Jugendlehrers, gegangen ſein und ſein Patenkind, die kleine Johanna, mitgenommen haben, die auf ſolche Art Augenzeugin (durch einen Türſpalt im Wohnzimmer!) einer ſonderbaren Szene geworden ſei, welche ſich unvergeßlich ihrer Erinnerung einprägte. Brahms habe das Sterbehaus abermals verlaſſen und ſei mit dem Vater zurückgekehrt; darauf hätten beide Männer einige Sekunden verſtört am Totenbette geweilt, bis Johannes die Hand des Vaters ergriffen und der Toten aufs Haupt gelegt habe!! Eine ſolche handgreifliche Symbolik würde in einem, auf die Tränendrüſen wirkenden Rührſtücke beſſer am Platze ſein als im „Leben“ eines Meiſters, dem nichts ſo verhaßt war wie jede Art von Komödianterei. Und welche Umſtände Fräulein Coſſel mit ſich machen muß, um ihre Gegenwart nachzuweiſen: Brahms leiht ſich das kleine Kind von Mutter Coſſel aus, um es in das ans Sterbegemach anſtoßende Wohnzimmer zu führen, und läuft dann erſt nach dem Vater! Nicht viel glaublicher klingt die, ebenfalls von Johanna Coſſel überlieferte, von Florence May reproduzierte Äußerung, die Brahms nach der Beerdigung ſeiner Mutter getan haben ſoll: „Ich habe keine Mutter mehr: ich muß heiraten!“ Aus der Tatſache, daß der Vater an dem Begräbnis der von ihm geſchiedenen Gattin teilgenommen hat, mag das Märchen entſtanden ſein, und Johanna Coſſel, die es im Elternhauſe erzählen hörte, mag ſolange daran geglaubt haben, bis ſie es ſelbſt erlebt zu haben vermeinte.[1])

---

[1]) Als ich 1901 in Hamburg war und die Schweſtern Coſſel beſuchte, hat mir Frl. Johanna, der ich mancherlei Denkwürdiges verdanke, dieſelbe Geſchichte erzählt, aber nicht als Selbſterlebnis, und mit der Variante, daß Brahms „die Hände der Eltern ineinander gelegt haben ſoll“, nach dem Bericht von Schweſter Eliſe Brahms, einer in jeder Hinſicht unglaubwürdigen Perſon.

Wie ſich der Schmerz um den Tod der zärtlich geliebten Mutter bei Brahms äußerte, werden wir von ſeinem Horn-Trio und von dem fünften Satze ſeines Requiems erfahren — auch hier gilt es eine, allerdings poetiſchere Legende zu zerſtören! Wir vernehmen es auch aus den Briefen, die er nach dem Tode der Mutter von Wien aus an Levi und Allgeyer richtete. In keinem wird der Trauerfall mit einem Worte erwähnt. „Lieber Freund," ſchreibt er im Februar 1865 an Levi, und zwar in demſelben Briefe, der die Auseinanderſetzung über „Sulamith" enthält, „es iſt mir einigermaßen bedenklich, den Brief zu beginnen. Alſo reden wir von was anderm. Sage z. B. Allgeyer, daß er mir die größte Freude gemacht hat mit den Feuerbachs; ich habe ſie geradezu nötig, denn alleweil tote Muſiker ſpielen mag ich nicht, und hernach iſt er der Beſte oder der Einzige." Den Troſt, den ihm Bach und Beethoven, Mozart und Schubert, allzu häufig von ihm in Anſpruch genommen, nicht mehr gewähren wollten, findet er im Anblick der aus Leiden zur Freude geborenen Idealgeſtalten des großen Malers, dem er nun bald zum erſten Male perſönlich begegnen ſollte.

Früher als im vorigen Jahre reiſte Brahms nach Baden-Baden und zeigte ſeinen Wiener Freunden Arthur und Bertha Faber ſchon im Mai an, daß er die reizendſte Wohnung für den Sommer gefunden habe: „Das Haus Lichtental Nr. 316[1]) liegt auf einer Anhöhe, und von meinen Zimmern aus ſehe ich nach drei Seiten auf die dunkel bewaldeten Berge, die ſchlängelnden Wege hinauf und hinab und die freundlichen Häuſer." An Levi ſchreibt er an ſeinem Geburtstage: „Ich kam, ſah und nahm gleich das erſte beſte Logis. Und wirklich, es iſt ſo ſicher das beſte, daß Du Deine Freude haben wirſt." — Wenn man von dem Kurort durch die, von rieſigen Laubbäumen beſchattete Allee, eine der ſchönſten Promenaden Deutſchlands, nach Lichtental hinaus wandert, kommt man an eine Gabelung der Straße. Rechts liegt das im 13. Jahrhundert geſtiftete Bernhardinerinnen Kloſter, „die Zuflucht edler Witwen, verwundeter Herzen, getäuſchter Erwartungen und aller Schmerzen, welche die Welt nicht lindern

[1]) Eine Fahrläſſigkeit des Schreibers. Es ſoll ſtehen: 136.

kann",[1]) links die ländliche Ortschaft Lichtental. Weiter oben führt eine vielstufige Holztreppe zu dem Hügel und dem halb verborgen hinter ein paar Tannen stehenden Hause empor, dessen oberes Stockwerk Brahms von der Witwe eines Advokaten, Frau Dr. Becker, abmietete, um dann Jahr für Jahr dort wieder einzukehren. „Zu seiner Zeit hingen die Äste bis auf den Boden herab, was das Häuschen dem stillen Manne besonders lieb machte; jetzt sind die Stämme bis über das Dach hinaus kahl, auch wurden kleine bauliche Veränderungen vorgenommen, aber die von Brahms bewohnten Räume, das Giebelzimmer, damals „die blaue Stube" genannt, und das daran stoßende kleine Mansardenzimmerchen, sein Schlafgemach, sehen heute noch gerade so aus wie vor dreißig Jahren, mit ihrer entzückend schönen Fernsicht nach drei Himmelsrichtungen."[2]) Von der blauen Stube sieht man über ganz Lichtental hinweg nach dem Cäcilienberg und Geroldsau, vom Schlafzimmer nach Salach und Oberbeuern. Sehr angenehm für den Mieter war es, daß er durch den rückwärtigen Eingang, ohne die Haupttreppe passieren zu müssen, seine Wohnung betreten oder verlassen und über einen Feldweg in wenigen Minuten den ersehnten Wald erreichen konnte.

---

[1]) Eugen Guinot, „Ein Sommer in Baden-Baden". — „Léonide Mentchikoff a acheté un chalet dans l'allée de Lichtental—j'ambitionne un jour de suivre son exemple, car cette vallée est décidément le seul lieu de la terre que j'aime et où je me sente in der Heimat." Frau v. Mouchanoff an ihre Tochter Marie. A. a. O.

[2]) Mathilde von Leinburg: „Johannes Brahms in Baden-Baden", Neue Musikzeitung 1905, Nr. 14. Als der Verfasser vier Jahre vorher die verwehten Spuren des Freundes wieder aufzufrischen suchte, erkannte er das Haus auf den ersten Blick, obwohl er es nie zuvor gesehen hatte, und keinerlei Beschreibung von ihm existierte. Das ist es! sagte ich mir und war sehr enttäuscht, als seine Bewohner absolut nichts von dem ehemaligen Sommergaste hören wollten. Auch trug's den fremden Namen „Luisenhöhe" und eine andere Nummer (168). In Briefen standen die Nummern 136 und 145, so daß es schien, als habe Brahms sein Logis gewechselt. Erst eine weitläufige Untersuchung auf dem Gemeindeamt stellte fest, daß er wirklich immer dort wohnte. Eine zweimalige Umnumerierung war an der Verschiedenheit der Zahlen schuld. Ein Abbild der „Luisenhöhe", das ich Frl. v. Leinburg verdanke, ist in Lichtdruck in dem von Victor v. Miller herausgegebenen „Brahms-Bilderbuche" enthalten.

Was Brahms von seiner Lichtentaler Wohnung schreibt, hätte er auch von der neuen Bekanntschaft sagen können, die er im Mai 1865 machte: sie war die erste und auch die beste. Allgeyer führte ihn seinem angebeteten Freunde, dem Maler Anselm Feuerbach, zu, in der sicheren Voraussetzung, daß beide an einander mehr als flüchtiges Gefallen finden würden. Feuerbach war, zur Freude seiner herrlichen Mutter Henriette — der Biograph rühmt sie als die liebevolle Hüterin seiner Jugend, die selbstlose Mitstreiterin in den Lebenskämpfen des Mannes, die Pflegerin seiner Ideale, die „Freundin seiner Seele", wie der Sohn sie selbst einmal nennt[1]) — von seinem zweiten römischen Aufenthalt ermüdet in das Vaterland zurückgekehrt, mit leeren Händen, ohne Aussichten auf eine bessere Zukunft, aber den Kopf voll großartiger Entwürfe, das tapfere Dulderherz voll ungebrochenen Mutes, und das edle Paar hatte sich in Baden-Baden getroffen, um eine kurze Zeit der Erholung nach aufreibender Arbeit zu gewinnen. „Ich bin sehr, sehr glücklich," schreibt Frau Henriette an Allgeyer, den sie dringend nach Baden-Baden einlädt, „denn so gereift, so klar, so fest und kraftvoll, bei aller Angegriffenheit, die körperlich noch vorhanden ist, habe ich Anselm nie gekannt." . . . Der Maler der Madonnen, römischen Frauenköpfe, Iphigenien, des Pietro Aretino, der Nymphe mit den musizierenden Kindern, der Pietà und vieler anderer, damals so gut wie unbekannter, heute berühmter Bilder, stand auf der Höhe seines

---

[1]) J. V. Widmann bezeichnet sie geradezu als die mater dolorosa ihres Stiefsohnes, den sie, in Ermangelung eigener Kinder, wie ihren echten Sohn liebte. „Obwohl ein Muster weiblicher Tugenden, besonders der mütterlichen, las sie die griechischen und römischen Klassiker in der Ursprache, verfaßte Monographien über die Dichter Uz und Cronegk, spielte wundervoll Klavier und dirigierte einen kleinen Chor, der hauptsächlich alte Kirchenmusik sang, widmete dem Andenken ihres Gatten, des Archäologen Anselm Feuerbach, eine biographische Denkschrift und wurde, nach dem Tode ihres Sohnes (1880) in Heidelberg die mütterliche Freundin und Beraterin der akademischen Jugend, zu der man" — Widmann spricht aus eigener Erfahrung — „emporsah wie zu einer Vittoria Colonna". Dieselbe hochbegabte Frau achtete es nicht für unter ihrer Würde, um für den Sohn zu sparen, ohne Dienstmädchen zu wirtschaften und die gemeinsten Hantierungen einer Magd zu übernehmen.

Lebens und Schaffens und bereitete ſich gerade vor, das Chef d'oeuvre ſeiner auch heute noch von wenigen nach Verdienſt gewürdigten Kunſt[1]): „Das Gaſtmahl des Platon“ aus dem inneren Geſicht heraus auf die Leinwand zu übertragen. Er war Sechsunddreißig alt, alſo Brahms um vier Jahre voraus, und durfte mit dem Rechte des Älteren auch das des erfahreneren, noch härter in der Schule des Leidens geprüften Mannes für ſich in Anſpruch nehmen. Aber beſaß er ſoviel von leicht verletzbarem, angeborenem und erworbenem Künſtlerſtolz, daß er von Unverſtändigen als hochmütig verſchrieen wurde, ſo wurde er in dieſer Beziehung von Brahms durch deſſen auf ebenſo berechtigtem Selbſtgefühl begründete vornehme Beſcheidenheit, welche dem großen Haufen nicht weniger befremdlich und läſtig erſchien, noch übertroffen. Daher kam es, daß ſie ſich in gleicher Weiſe zu einander hingezogen wie von einander abgeſtoßen fühlten und bei aller Verehrung und allem Reſpekt vor ihren gegenſeitigen Leiſtungen doch eigentlich nie ein kameradſchaftliches, kordiales Verhältnis eingingen, zum Schaden für beide Teile. Denn eine innigere Übereinſtimmung in künſtleriſchen Dingen, eine reiner geſtimmte Seelenharmonie, von der jeder Ton im Herzen des andern mitſchwang und wiederklang, hat es nie wieder gegeben als zwiſchen Feuerbach und Brahms. Die Gleichheit ihrer Anſchauungen, die ſich nicht allein in ihrer idealiſtiſchen Grundanſicht ausſprach, ſondern auch bis in das kleinſte und unſcheinbarſte handwerksmäßige Detail ihres Metiers erſtreckte, iſt ſo auffällig, daß ſie niemand überſehen kann, der das Weſen beider Männer auch nur mit einem oberflächlichen Blicke ſtreift. Davon zeugen die Werke des einen wie des andern, und das beweiſen Feuerbachs „Vermächtnis“[2]) und jene klaſſiſchen Aufſätze und Aphorismen,

[1]) Vielen galt und gilt ſie noch jetzt als eine ins Maleriſche überſetzte Literatur oder Archäologie, was, ein Fünkchen Wahrheit enthaltend, ſo wenig zutrifft, als wenn man Rafaels Stanzen mit Bilderbögen vergleichen wollte.

[2]) „Das iſt ein Buch, das künftighin von jedem, der mit den bildenden Künſten ſich abgibt, muß geleſen werden, und außerdem von Dichtern, Schriftſtellern, Muſikern, allen überhaupt, die nach dem Ausdruck des Schönen ringen und in ihrem Streben, wie natürlich, in Kampf treten mit der trägen Welt, der alles Außerordentliche unbequem und widerwärtig iſt.“ (J. V. Widmann.)

die er als eine wahre Fundgrube äſthetiſcher und kritiſcher Weisheit, zur Freude und zum Troſte Gleichgeſinnter, zur Belehrung und Ermutigung irrender und zweifelnder Talente, zur Abwehr dilettantiſchen und modiſchen Unfugs der Nachwelt hinterlaſſen hat.

Die Abhandlung über den „Makartismus“ als eine „pathologiſche Erſcheinung der Neuzeit“ iſt ein Kredo, zu welchem ſich jeder, von der ſittlichen Würde und göttlichen Majeſtät der Schönheit durchdrungene Lehrling der Muſen, er gehöre einer Fakultät an, welcher er wolle, bekennen muß, wenn anders es ihm Ernſt iſt um ſeine heilige Kunſt. „Gänzliche Unkenntnis der menſchlichen Form und Seele“ iſt der Hauptvorwurf, den Feuerbach gegen Makart und gegen alle erhebt, die den weiten Weg zum Erfolge ſich dadurch abzukürzen ſuchen, daß ſie ſich zu raſcher Produktivität zwingen und dem Publikum dreiſt mit billigen Senſationen in die Augen ſpringen. „Nur im gründlichen Studium nach der Natur iſt ewiger Fortſchritt denkbar. Im entgegengeſetzten Falle iſt man auf Überbietung ſeiner ſelbſt angewieſen und endigt in ſteter Wiederholung deſſen, was man ſchon längſt ausgeſprochen hat“ . . . „Die brutale Aufdringlichkeit der Farbe finden wir bei Veroneſe nicht; er iſt beſcheiden wie ein echter Kavalier und hat nie das Air eines Parvenus . . . Beſcheidenheit in der Kunſt muß die Parole werden. — Iſt das ein Kunſtwerk, deſſen Anlage wir beim geringſten eingehenden Studium der Natur ſofort zerſtören müſſen? Sollte die Technik nicht bloß die Sprache des inneren Gehaltes ſein? Vereinfacht ſich die Technik nicht bei jedem Fortſchritt eines wahrhaft großen Meiſters; ſucht er nicht auf der Sonnenhöhe ſeines Lebens den kürzeſten, einfachſten Ausdruck ſeines Denkens? Iſt die Kunſt dazu da, durch Technik zu verblüffen oder ſoll ſie das veredelte Spiegelbild des Lebens ſein, ein Kultus, der die Seele über den Dreck erhebt?“ . . . „Das Wahre iſt immer ſchlicht, einfach, haarſcharf; es verträgt kein aufgebauſchtes Gewand“. . . „Den Genuß des leichten Erfaſſens möchte ich ſo vielen gönnen, die ihr ganzes Leben lang ſich nur immer ſelbſt geben. Mit einem Wort, der wahre Stil kommt dann, wenn der Menſch, ſelbſt groß angelegt, nach Bewältigung der unendlichen Feinheiten der Natur, die Sicherheit erlangt hat, frei ins Große gehen zu können. Stil

iſt richtiges Weglaſſen des Unweſentlichen". . . „Meine anfängliche Formloſigkeit erfüllte mich mit Entſetzen; unermüdliche Mache, bei ſtrengſter Beobachtung, hat es dahin gebracht, daß ich jetzt ſtecknadelgroße Mängel auf den erſten Blick erſehe. Eine genialiſierende Eitelkeit habe ich nie beſeſſen, und was ich nicht fühlte, habe ich nicht gemalt. Alle meine Werke ſind aus irgend einer ſeeliſchen Veranlaſſung entſtanden". . . „Gewiſſe Haltungen und Bewegungen habe ich jahrelang mit mir herumgetragen, ehe ſie Verwertung fanden". . . „An den beſten meiner Bilder iſt nicht ein Jota zu ändern, und die meiſten erſchöpfen den Gegenſtand, während beim modernen Maler gewöhnlich alles ebenſogut anders ſein könnte. So bin ich immer typiſch und aller und jeder Konvention ferngeblieben". . . . . „In der Kunſt kommt es hauptſächlich auf den Menſchen an. Talent wird vorausgeſetzt."

Könnte dies alles nicht von Brahms geſagt worden ſein, und hat er nicht Ähnliches und Gleiches, manchmal bis auf den Wortlaut mit Feuerbach übereinſtimmend, in ernſten Kunſtgeſprächen mit Schülern und Freunden geſagt? „Meine Kunſt iſt ohne Sentimentalität" — das gilt für Brahms wie für Feuerbach. Und aus dieſem Grunde machten auch die Kompoſitionen des Muſikers wie des Malers anfangs wenig Eindruck auf die Menge. Ein Odi profanum vulgus et arceo iſt der Stempel ihrer Erſcheinung. Mangel an blendender Farbe, Vorherrſchen der Zeichnung, ſcharfe Umriſſe und Plaſtik der Geſtalten ſind ihre gemeinſamen Merkmale. Die Farbe um ihrer ſelbſt willen zu lieben und aufzutragen, wäre keinem von beiden eingefallen. „Mein Sinn ſteht nach dem Höchſten: Gewalt der Form und leidenſchaftlicher Ausdruck der Seele!" Gewiſſenhafte Arbeit gibt ihren genialen Einfällen Wert und verheißt ihnen Dauer. Als einmal die Rede mit Georg Henſchel auf das künſtleriſche Schaffen kam, meinte Brahms, es gäbe gar kein ſolches ohne Arbeit. „Das, was man eigentlich Erfindung nennt, alſo ein wirklicher Gedanke, iſt ſozuſagen höhere Eingebung, Inſpiration, d. h. dafür kann ich nichts. Von dem Moment an kann ich dies ‚Geſchenk' gar nicht genug verachten, ich muß es durch unaufhörliche Arbeit zu meinem

rechtmäßigen, wohlerworbenen Eigentum machen.[1]) Und das braucht nicht bald zu ſein. Mit dem Gedanken iſt's wie mit dem Samenkorn: er keimt unbewußt im Innern fort. Wenn ich ſo den Anfang eines Liedes er- oder gefunden habe, wie zum Beiſpiel (er ſang den erſten Halbvers der ‚Mainacht') ‚Wann der ſilberne Mond', dann klappe ich meinetwegen das Buch zu, gehe ſpazieren oder nehme irgend was anderes vor und denke mitunter ein halbes Jahr nicht dran. Es geht aber nichts verloren. Komme ich vielleicht nach langer Zeit wieder darauf, dann hat es unverſehens ſchon Geſtalt angenommen, ich kann nun anfangen, daran zu arbeiten. Es gibt aber Leute, die haben das aufgeſchlagene Gedicht vor ſich liegen und ſchreiben die Muſik dazu von A bis Z herunter, bis das Lied fertig iſt, ſchreiben ſich dabei in enormen Enthuſiasmus hinein, der ſie in jedem Takte, den ſie ſchreiben, etwas ganz Fertiges, Bedeutendes erblicken läßt . . ." [2]) Und weiter, an die Kompoſition eines Liedes von Henſchel an-

[1]) Brahms ſprach einmal mit ſeinem Verleger Fritz Simrock über die Eitelkeit der Künſtler, die ſtets das Bedürfnis hätten, ſich in einem Kreiſe von Anbetern zu bewegen und ſich bewundern zu laſſen. „Bewundern!" rief er geringſchätzig aus, „was iſt am Künſtler zu bewundern? Das Publikum freilich muß immer etwas zu bewundern haben und läuft dem Senſationellen nach. An mir will man auch immer etwas bewundern, z. B. meine Erfindung. Daran iſt wenig Bewundernswertes. Die Leute, die ja für alles einen Namen haben müſſen, ſagen, es ſei ‚göttliche Eingebung'. Was geht meine ‚Erfindung' mich an? Das iſt wie ein Samenkorn, das in der Erde liegt: entweder geht es auf oder es geht nicht auf, im letzten Falle taugte es nichts. Geht es auf, und fällt mir eine Melodie ein — nun, ich notiere ſie mir auch, ſehe ſie aber nie wieder an, bis ſie mir nicht von ſelbſt wieder kommt. Kommt ſie nicht, ſo war ſie nichts wert, und ich werfe ſie weg." — (Nach einer perſönlichen Mitteilung von Frau Klara Simrock.)

[2]) Als abſchreckendes Beiſpiel dieſer Art von Komponiſten, zugleich aber auch als Beweis für die fabelhafte Leichtigkeit und Gewandtheit einer, an genialen Einfällen reichen Produktion nannte Brahms einmal Rubinſtein. Bei einem ſeiner Badener Beſuche habe er (Brahms) bei Rubinſtein ein Schreibheft liegen ſehen, betitelt „Sechs Lieder uſw. op. 72 von Anton Rubinſtein" nebſt genauer Inhaltsgabe. Als er das erſte Blatt umſchlug, ſtand nichts darin. Rubinſtein lachte und ſagte, er habe ſich verpflichtet, ſechs Lieder für Senff zu komponieren, und er werde ſie, ſobald ſie ihm einfielen, hineinſchreiben, vorläufig habe er nur die Texte. „Es blinkt der Tau" war auch dabei.

knüpfend, die ihm dieſer im Manuſkript zur Kritik unterbreitete, führte er aus: „Sie beruhigen ſich zu ſchnell bei den Sachen, die Sie ſchreiben, ſtatt immer daran zu denken, daß man an einem Stück, das man wirklich in ſich fertig macht, mehr lernt, als wenn man zehn anfängt oder halbfertig macht. Liegen laſſen und immer wieder daran arbeiten, bis es als Kunſtwerk vollendet iſt! Ob es auch ſchön iſt dann, das iſt eine andere Sache; aber es muß vollendet ſein, daß man nichts daran ausſetzen kann. Sehen Sie, ich bin faul; aber ich werde nie kalt bei einer Sache, bis ſie ganz fertig und unantaſtbar iſt.“ Den Komponiſten und ehemaligen Schüler Herzogenbergs, Prinzen Heinrich XXIV Reuß, bedeutete Brahms, es dürfe nichts „ungefähr“ ſein und klingen, ſondern alles müſſe poſitiv da ſein. Von Chorſtücken im ſtrengen Stil verlangte er, jede Stimme ſolle ſo energiſch und ſelbſtändig erfunden ſein, daß man ihren Gang als Naturnotwendigkeit empfinden und etwa dabei ſich ergebende unſchöne, ſogar fehlerhafte Fortſchreitungen als unabänderlich in den Kauf nehmen müſſe. Seinen Schüler Guſtav Jenner warnte er: „Mißtrauen Sie Ihren Einfällen und ſchreiben Sie nicht gleich darauf los! Man geht ſpazieren und überlegt ſich die Sache. Sie werden dann in der Regel merken, daß Ihr Einfall kaum der Anfang eines ſolchen war. Erſt durch vieles Hin und Her, Prüfen und Erwägen, Verwerfen und Umgeſtalten gewinnen Sie dann den richtigen Einfall, und das Thema kommt. Bei der Ausarbeitung ſind Knappheit und Kürze die Hauptſache. Aus einer Ihrer Sonaten mache ich fünf. Man hat die Feder nicht nur zum Schreiben, ſondern auch zum Streichen. Alles muß notwendig ſein und an der rechten Stelle ſtehen, jeder zufällige Effekt ſorgfältig vermieden werden. Um zur Erkenntnis deſſen zu kommen, was notwendig iſt, bedarf es heißen Ringens. Ich habe es mir auch ſauer werden laſſen. Schreiben Sie niemals ein Stück hin, ehe es Ihnen nicht vom erſten bis zum letzten Takte klar iſt. Dann fängt die eigentliche Arbeit erſt an.“ Ein ſchlechter Einfall laſſe ſich allenfalls entſchuldigen, denn niemand könne über ſich ſelbſt hinaus, eine ſchlechte Ausarbeitung aber ſei unverzeihlich. Die Form, im engeren Sinne die Sonatenform, galt ihm als höchſtes, unverbrüchliches Geſetz. „Zeigen Sie mir irgend ein Werk von

Beethoven, wo die Form nicht aufs ſtrengſte beobachtet wird, auch in den letzten Quartetten.“ [1])

Wenn man dieſe und ähnliche Ausſprüche vom Muſikaliſchen ins Maleriſche überſetzt, glaubt man Feuerbach wieder zu hören, oder umgekehrt, worauf ſchon Heuberger aufmerkſam gemacht hat.[2]) Eine Reminiſzenz an den Sommer 1865 iſt Feuerbachs „Hafis am Brunnen“. Nach Feuerbachs eigener Erzählung gab ihm eine mit wilden Roſen überrankte Mauer auf dem Wege zwiſchen Baden-Baden und Lichtental die erſte Anregung zu dem Bilde. Merkwürdig, daß Allgeyer, der dieſe Nachricht aufbewahrte, die Ähnlichkeit zwiſchen dem mit den Waſſer holenden Mädchen plaudernden perſiſchen Dichter und dem ausdrucksvollen Charakterkopf ſeines Freundes Levi überſehen hat! Und noch merkwürdiger, daß Brahms' Hafiſiſche Lieder gleichſam im Schatten desſelben Roſenſtrauches entſtanden ſind! Das Quartett Levi-Allgeyer-Feuerbach-Brahms war eine Ausleſe ſchöner junger Männer; jeder verriet auch äußerlich das bedeutende Individuum, das ein gewichtiges Wort mitzureden hatte in den höchſten Angelegenheiten der Menſchheit, und alle vier harmonierten ſo vollkommen miteinander wie die Stimmen eines klaſſiſchen Streichquartetts.[3])

Nach einem perſönlichen Andenken an Brahms ſehen wir uns umſonſt in den Werken des Malers um. Gelegenheit dazu wäre vorhanden geweſen, wie bei der Gartenſzene des lieblichen Frühlingsbildes, in welcher er ſeine ſchöne Lichtentaler Nachbarin, die berühmte Sängerin und Geſangsmeiſterin Aglaja Orgeni, die damals noch Schülerin der Viardot war, verewigte. Er hätte Brahms gern porträtiert, und wir beſäßen, wenn es dazu gekommen wäre, wenigſtens ein von Künſtlerhand nach dem Leben geſchaffenes Bildnis des Tondichters aus der Zeit ſeines Mannesalters, anſtatt auf unzuverläſſige Photographien und die gutgemeinten, aber meiſt herzlich ſchlechten, noch unzuverläſſigeren Verſuche von Dilettanten angewieſen zu ſein. Aber als

[1]) Nach perſönlichen Mitteilungen. Vgl. auch Guſtav Jenner: „Johannes Brahms als Menſch, Lehrer und Künſtler.“

[2]) Richard Heuberger: „Muſikaliſche Skizzen.“ S. 62.

[3]) Gottfried Keller bekannte in der Erinnerung an Feuerbach, nie wieder einen Jüngling von ſo idealiſch ſchöner Bildung geſehen zu haben.

Brahms ausnahmsweise einmal bereit gewesen wäre, dem Maler zu sitzen, war dieser von einer wohlgemeinten Äußerung des Freundes verletzt worden und „stellte seine Leinwand einstweilen beiseite", und als Feuerbach die Leinwand wieder auf die Staffelei nahm, hatte jener die Lust verloren. Brahms hat es später bereut, dem Freunde einen Lieblingswunsch abgeschlagen zu haben, und das wurde zuerst ein ernster Grund für ihn, keinem Maler mehr (auch Lenbach nicht) zu sitzen, dann aber eine bequeme Ausrede Geringeren gegenüber.[1]) Nur eine Karikatur hat Feuerbach von Brahms gezeichnet, auf einem Bogen mit mehreren anderen zusammen, die zu einer bei Gause in Wien während der Siebzigerjahre verkehrenden Stammtischgesellschaft von Gelehrten, Musikern, Dichtern, Schauspielern und Literaten gehörten, und Brahms erhielt das Blatt von ihm zum Geschenk.[2])

Wenn Feuerbach seinen Bildern nachrühmt, sie seien „alle aus irgend einer seelischen Veranlassung entstanden", so haben wir gesehen, daß es mit den Brahmsschen Werken dieselbe Bewandtnis hat. Eines der beredtesten und zugleich verschwiegensten Beispiele dafür gibt das seelenvolle, mit heiligen Schmerzen getränkte Es-dur-Trio für Klavier, Violine und Waldhorn, das Brahms im Mai 1865 komponierte. Wie hätte er seine stille, über den Wipfeln der friedenatmenden Wälder gelegene Lichtentaler Wohnung würdiger einweihen können als mit dem schwermutvollen Waldliede der Romantik, das in mächtig ergreifenden und doch so gelinden Tönen von den Gefühlen des Sohnes redet,

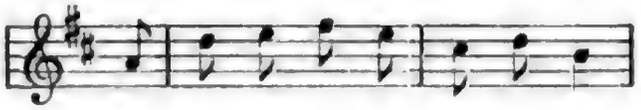
[1]) Simrock hat 1884 oder 85 eigens einen renommierten Porträtmaler nach Mürzzuschlag entsendet, um, es koste, was es wolle, ein Porträt von Brahms zu erhalten. Vier Wochen lang suchte der Maler seiner Mission gerecht zu werden, aber es gelang ihm durch keine List, seinem Modell beizukommen und eine brauchbare Skizze aus dem Gesicht zu stehlen. — Anfang der Neunzigerjahre suchte Astor Brahms für einen Stich zu gewinnen, und sandte ihm, um ihm Lust zu machen, zwei vorzüglich gelungene Kunstblätter des von ihm engagierten Kupferstechers, Porträts von Liszt und Wagner. Brahms schickte die Bilder zurück mit der kurzen Bemerkung: „Nur keine Bestechungsversuche!" (Nach einer Mitteilung des Herrn C. Brückwald, Disponenten und langjährigen Mitarbeiters der Firma Rieter-Biedermann.)

[2]) Wohin mag das interessante Blatt geraten sein? Ludwig Speidel lieh es sich einmal von Brahms aus und gab es, trotz mehrfacher Reklamationen nicht wieder zurück.

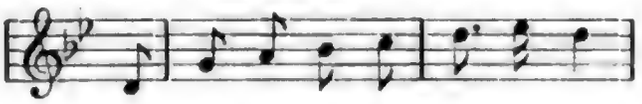
der um ſeine Mutter trauert? Die eigentliche Totenklage tönt uns aus dem Adagio entgegen, das beſonders mit „mesto“ bezeichnet iſt. Auf dieſe einzige Andeutung beſchränkt ſich, was der Komponiſt der Welt von ſeinem Gemütszuſtande perſönlich verraten wollte. Nicht nur in der Tonart (es-moll) berührt ſich das Adagio mit der Heldenklage des letzten Intermezzos aus den Klavierſtücken op. 118, es ſind dieſelben ſchauerlichen, mit dem Geiſterreich kommunizierenden Klänge, und die gebrochenen Akkorde des arpeggierenden Klaviers erinnern dabei an die drei Lieder für Frauenchor mit Hörnern und Harfe op. 17, um Oſſianſche und Eichendorffſche Stimmungen hervorzuzaubern. Die ungewöhnliche Verbindung der ausführenden Inſtrumente iſt hier nicht etwa aus dem Streben nach dem äußeren Reize einer neuen Klangkombination hervorgegangen, obwohl dieſe wirklich einzig in ihrer Art iſt, ſondern wurzelt in der Idee des Werkes und mag obendrein mit perſönlichen Erlebniſſen zuſammenhängen. Das Horn, und zwar das beſonders als „Waldhorn“ (Corno da caccia), im Gegenſatze zu dem neueren Ventilhorn, vorgeſchriebene Naturhorn war neben Violoncell und Klavier das Hauptinſtrument des Knaben Johannes, und er mag ſeiner Mutter oft ihre in dem Werke angeſchlagenen oder angedeuteten Lieblingsmelodien vorgeblaſen haben. Schon im erſten Bande (bei der Beſprechung des H-dur-Trios) wurde auf die nahe Verwandtſchaft des Finalthemas aus op. 40 mit einem niederrheiniſchen Volksliede („Dort in den Weiden ſteht ein Haus“) und auf ihre gemeinſame Beziehung zu dem evangeliſchen Kirchenchoral „Wer nur den lieben Gott läßt walten“ hingewieſen. Brahms lernte die Melodie ſchon in ſeiner Jugend kennen, und ſie findet ſich dreimal in ſeinen Werken, immer in anderer Faſſung, wieder. Vereinfacht man durch Kontraktion das Thema des Finalſatzes und ſetzt es in den $^2/_4$-Takt, ſo ergibt ſich die Melodie:

Im Adagio erſcheint dieſelbe Melodie im Pianiſſimo von Violine und Horn wie ein aus der Ferne der Zeiten heraufwinkende verlorene Erinnerung:

Sie weicht hier wie dort nur wenig von der op. 97 Nr. 4 gegebenen:



ab und berührt ſich auch mit der in Moll geſetzten, von Mendelsſohn in der Canzonetta ſeines Es-dur-Quartetts benutzten:



die mit der von Brahms im fünften Hefte ſeiner einſtimmigen Volkslieder gebrauchten:

notengetreu übereinſtimmt.[1]) Auch die Hauptthemen des zweiten Satzes, beſonders die in wehmütiges Moll getauchte Melodie ſeines Trios:

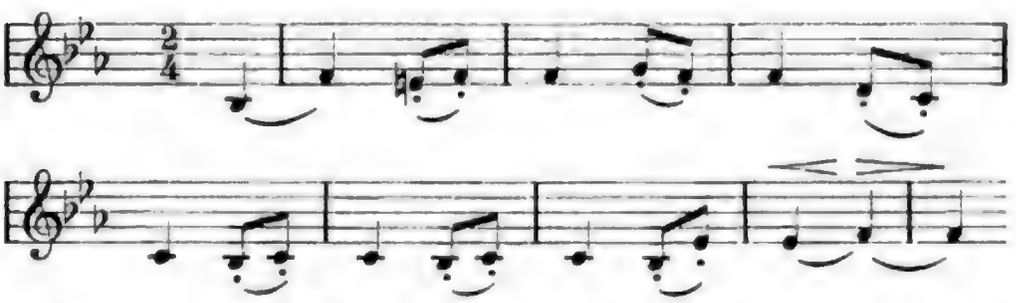
(ſie ſtand urſprünglich gewiß in Dur) laſſen verborgene Relationen zu volkstümlichen Liedern mehr vermuten als erkennen. Eichendorffs

„Wohin du auch in wilder Luſt magſt dringen,
Du findeſt nirgends Ruh',
Erreichen wird dich das geheime Singen!"

wäre eine zutreffende Überſchrift für den trüben Humor des dem Adagio vorangeſtellten Scherzos. In dem motiviſch mit ihm verbundenen, kräftigen, teilweiſe fugierten Finale ſcheint ſich der

[1]) Brahms hat dasſelbe Lied für vierſtimmigen Chor bearbeitet und in dieſer Form im Wiener Geſellſchaftskonzert vom 23. März 1873 zuſammen mit „In ſtiller Nacht" ſingen laſſen, es aber, wahrſcheinlich der Ähnlichkeit mit der Mendelsſohnſchen Kanzonette wegen, in die Sammlung ſeiner vierſtimmigen „Deutſchen Volkslieder" nicht aufgenommen.

Dichter zu neuem Lebensmut aufgerafft zu haben. Es ist das energische Gegenstück zu dem träumerisch hindämmernden, in Weichheit zerfließenden Introitus, der ganz wider das Herkommen das Allegro mit einem Andante vertauscht und an Stelle der gewöhnlichen Sonatenform einen zweiteiligen, durch den regelmäßigen Wechsel des Andantes im Zweiviertel- mit einem Poco più animato im Neunachteltakte gebildeten Satz bringt. Beethoven hat in seiner F-dur-Sonate op. 54 das Vorbild dafür gegeben. Ungewöhnlich wie die Behandlung der Form ist auch die der Harmonie. Die Unentschlossenheit eines immer wieder, nach ohnmächtigen Befreiungsversuchen leidgefesselt in seine Melancholie Zurücksinkenden drückt sich in der den Satz beherrschenden Dominanttonart (B) — hier einer Dominante im eigentlichsten Sinne — aus. Die Tonika (Es) wird während des ganzen, durch Wiederholungen in fünf Abschnitte gegliederten Satzes kaum einmal gestreift, geschweige denn festgelegt und tritt erst am Schlusse pp in ihr so lange vorenthaltenes Recht. Dem Schwanken der Grundtonart entspricht der mit Vorliebe die Thesis vermeidende Rhythmus der Begleitung — es ist, als wäre nirgend ein sicherer Halt zu gewinnen, als sollte alles im Ungewissen, Verschobenen, Dämmerhaften befangen bleiben. Jenes, wie ein im Walde verlaufenes Kind ängstlich hin und her irrende, klagende und rufende Hauptthema des ersten Satzes:



hat Brahms auch im Walde gefunden. Seinem Freunde Dietrich, der ihn in Baden-Baden bald nach der Vollendung des Werkes besuchte, zeigte er die Stelle, wo es ihm zuerst durch den Sinn ging.

Das Horntrio bedarf der biographisch wichtigen und interessanten Begleitumstände wahrlich nicht, um auf jedes für die zarten Regungen einer trauernden Seele empfängliche Gemüt Eindruck zu machen. Gleichgültige, nicht in Mitleidenschaft gezogene

Zuhörer werden ſchwerer über die vielen Eigentümlichkeiten des eſoteriſchen Werkes hinwegkommen und mit der ſeltſamen Verbindung ſeiner Inſtrumente ſich nur allmählich befreunden. Es iſt ja wahr, daß das Horn, auch wenn es noch ſo delikat behandelt wird, auf die ſchwächere Violine drückt und in einem zweiten Blasinſtrumente, einer Oboe oder Klarinette, oder einem Duo von Streichinſtrumenten ein mächtigeres Gegengewicht erhielte. Aber gerade die von Brahms getroffene Wahl ſchafft Klangkombinationen von einer ſo innerlichen poetiſchen Wirkung, daß jede andere Bearbeitung des Werkes deſſen unbeſchreiblichen akuſtiſchen Zauber zerſtören würde. Wie ſchwächlich klingen z. B., dem Original gegenüber, ſchon die Arrangements für Bratſche oder Violoncell, zu denen Brahms ſich mit Rückſicht auf die praktiſche Verwendbarkeit des Trios herbeiließ![1]) Die zum Schluß des Adagios hinüberleitende Ritardando-Kadenz z. B. mit den bis zur tiefſten Tiefe des Baſſes ſich verlierenden Horntönen will man nicht anders hören. Brahms hing mit großer Zärtlichkeit an dem ſchönen, traurigen Stücke, es war ihm begreiflicherweiſe innigſt ans Herz gewachſen, und die Horniſten, die es auf dem Naturhorn bliesen, erfreuten ſich ſeiner beſonderen Gunſt. So konnte er gar nicht eindringlich genug dem trefflichen Waldhorniſten der Detmolder Hofkapelle Cordes wieder und wieder, wo immer er ihm begegnete, einſchärfen, nur ja nicht das Ventilhorn zu nehmen. Cordes hat das Trio vermutlich aus dem Manuſkript mit Bargheer und Brahms n Detmold geſpielt, und zwar im Dezember 1865, als Brahms eine erſte und letzte Rekonnaiſſance-Viſite nach ſeinen Kreisleriana am Lippeſchen Hofe machte. Daraus mag das von dem alten Herrn ſelbſt kolportierte, falſche Gerücht entſtanden ſein, Brahms habe ſein Opus 40 ſchon in jener früheren Detmolder Zeit komponiert.[2])

[1]) Das Trio erſchien in dreifacher Faſſung (Horn, Viola oder Violoncell) als op. 40 bei Simrock im Jahre 1868.

[2]) Herr Juſtizrat Brand in Herford, der die Güte hatte, Herrn Cordes deswegen zu interpellieren, berichtete dem Verfaſſer am 10. Juni 1904: „Ich traf den achtzigjährigen alten Herrn bei erſtaunlicher Geiſtesfriſche und ſcharfem Gedächtnis. Er hat das Horntrio mit Brahms und Bargheer nach dem Manuſkript am Lippeſchen Hofe geſpielt; das Manuſkript hat Brahms wieder an ſich genommen. Ob dies im erſten oder letzten der drei Jahre geweſen iſt, die in Betracht kommen, weiß Cordes nicht mehr; es müſſe etwa 1859

Anders verhält es ſich mit der 1866 bei Simrock herausgegebenen erſten Violoncellſonate op. 38, deren Entſtehen von Unkundigen leicht ebendahin verſetzt werden könnte, und das um ſo eher, als das Finale wirklich im Juni 1865 komponiert worden iſt. Wir müſſen weit, bis ins letzte Kapitel unſeres erſten Bandes zurückblättern, um das Werk in Geſellſchaft des gleichzeitig entworfenen f-moll-Quintetts erwähnt zu finden. An die Gemeinſamkeit ihres Urſprunges erinnert das Seitenthema des erſten Satzes:

ein Zwillingsbruder des Quartenthemas, mit welchem das Quintett beginnt. Die Sonate war anfänglich vierſätzig; die drei erſten Sätze: Allegro, Adagio und Scherzo (Allegretto quasi Menuetto) entſtanden in Münſter am Stein und in Hamburg, das

---

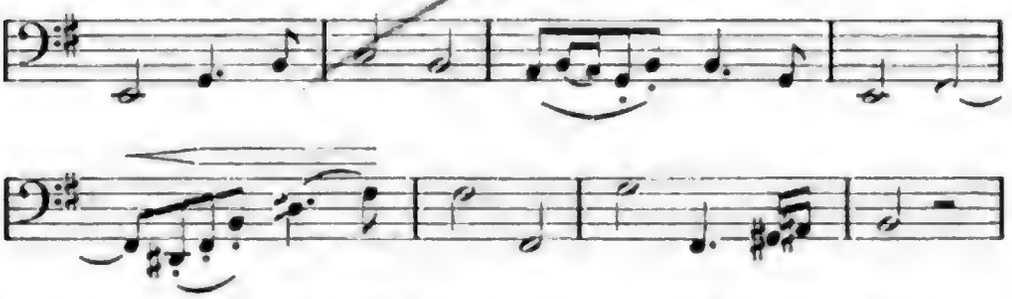
geweſen ſein. In einem der folgenden Jahre habe er Brahms in Köln getroffen beim Muſikfeſt. Brahms dirigierte ſein Schickſalslied, Cordes wirkte im Orcheſter mit. Brahms redete ihn auf das Trio an und band ihm auf die Seele, daß er es nie auf dem Ventilhorn blaſen ſolle, ſondern ſtets auf dem alten Natur-Waldhorn. — Im Sommer 1866 war Cordes beurlaubt und ſpielte in Interlaken. Von dort reiſte er nach Bern, wo der „Paulus“ aufgeführt wurde. Brahms, der von Zürich aus hingekommen war, redete ihn ſofort wieder auf das Trio an. Ein Irrtum des alten Herrn iſt abſolut ausgeſchloſſen, und es darf als feſtſtehend angenommen werden, daß Brahms das Trio während ſeiner Detmolder Zeit geſchrieben hat.“ Das Gedächtnis des alten Herrn hat, wie man ſieht, die Tatſachen behalten, die Zeiten aber, in denen ſie ſich ereigneten, durcheinander geworfen. Brahms dirigierte ſein, 1871 in Baden-Baden beendetes Triumphlied auf dem Muſikfeſt in Köln — 1874, alſo acht Jahre nach der Berner Paulusaufführung, die bei Cordes vorangeht, und fünfzehn nach ſeiner letzten Saiſon in Detmold! Hätte Brahms das Trio in jener Frühzeit geſchrieben, ſo würde dies Bargheer in dem ſehr ausführlichen Memoriale über die Detmolder Ereigniſſe von 1857 bis 60, das er dem Verfaſſer freundlichſt überließ, gewiß erwähnt haben. Überdies hätte Brahms nicht im Sommer 1865 Dietrich die Stelle zeigen können, wo ihm das Thema einfiel, abgeſehen davon, daß er in ſeinem, allerdings nicht immer genauen Kompoſitionsverzeichniſſe den Mai 1865 beſonders als Entſtehungszeit des Werkes notierte. — Nachträglich teilt uns Herr Oberſthofmarſchall Freiherr von Meyſenbug in Jena einen Brief Bargheers mit, der unſeren Nachweis zwar beſtätigt, aber die in der erſten Auflage des

Finale, wie gesagt, erst drei Jahre später in Lichtental. Frau Schumann hat bedauert, daß Brahms, dem die Sonate zu voll mit Musik gestopft schien, das Adagio kassierte. Noch untröstlicher war Gänsbacher, dem Brahms seine grausame Tat mit einer Art von neckischer Schadenfreude bekannte, daß gerade das ihm zugeeignete Werk und mit ihm sein geliebtes Instrument einen so schweren, unersetzlichen Verlust erleiden mußte. Gern hätte er das beiseite gelegte Adagio wenigstens einmal gesehen; aber Brahms ließ sich durch kein Bitten und Beschwören bewegen, es ihm zu zeigen. Für die Bereicherung seines dürftigen Repertoires aber ist jeder Cellist dem Komponisten zum größten Danke verpflichtet. Außer Beethovens A-dur-Sonate und der zweiten Brahmsschen Violoncellsonate op. 99 gibt es kein derartiges Stück, das sich in Form und Inhalt, in eigentümlicher Verwertung und zweckmäßiger Verwendung des Instrumentes mit diesem Meisterwerke messen könnte. Ja, in mancher Hinsicht übertrifft die e-moll-Sonate auch jene beiden Rivalen. Hier wird dem sonoren, äußerst empfindlichen geigenden Tenorbariton nichts zugemutet, was er nicht mit seiner etwas schwerflüssigen Stimme singen könnte. Die Gefahr

---

Buches als Faktum hingestellte, begründete Vermutung, Brahms habe das Trio im Dezember 1865 bei seinem letzten Detmolder Besuche mit Bargheer und Cordes gespielt, entkräften könnte. Bargheer schreibt: „Das Horntrio ist nicht in Detmold komponiert. Cordes, sowie ich selber haben es kennen gelernt durch Herrn Hans Niemeyer, damals Rechtsanwalt in Warburg. Er besuchte uns in Detmold, um in unserem Abonnement-Konzerte ein Klavierkonzert mit Orchesterbegleitung zu spielen. Bei dieser Gelegenheit brachte er das soeben erschienene Trio mit und spielte es mit uns im Theater einem Zuhörerkreise vor, welcher etwas enttäuscht darüber war, daß Brahms so wenig ‚dankbar' für Horn komponiert habe. Das Horn ihres Cordes' konnte sie doch sonst immer in das größte Entzücken versetzen, namentlich wenn es ihnen ‚Das Bild der Rose' oder ‚Le Cougé' von Lübeck spendete." — Da das Trio erst 1868 erschien, würde Brahms es seinem Freunde Bargheer drei Jahre lang vorenthalten und die verlockende Gelegenheit es mit ihm und Cordes zu spielen, außer Acht gelassen haben. Das ist um so unwahrscheinlicher, als er es einen Monat früher (November 1865) bereits in Karlsruhe öffentlich vorgetragen und das Manuskript nach Detmold mitgenommen hatte. Blieb er doch die ganze Weihnachtswoche über in Detmold und verkehrte täglich mit Bargheer! Der Brief Bargheers an Meysenbug frischt am 30. November 1901 Erinnerungen auf, die um ein Menschenalter zurückgehen. Wie Cordes kann auch Bargheer von seinem Gedächtnis in Stich gelassen worden sein.

der Monotonie, der gerade ein ebenſo prononcierter wie beſchränkter Klangcharakter am eheſten ausgeſetzt iſt, ſcheint nicht mehr vorhanden, ohne daß das Violoncell, künſtlich in die höchſten Lagen hinaufgetrieben, ſich auf einen unfruchtbaren Wettkampf mit der ihm überlegenen Violine einzulaſſen brauchte. Sowohl im Pathos des erſten Satzes wie in der tändelnden Grazie des zweiten und in dem freudigen, kunſtvoll geordneten Tumult des Finales behält das Inſtrument ſeine vornehme Würde, den leuchtenden Glanz ſeiner männlichen Stimme, und befindet ſich dem Klavier gegenüber in bevorzugter Stellung, aus der ihn kein von der Hauptſache ablenkendes Paſſagenwerk verdrängt. Alle Melodien des Werkes, ſogar die drei zu einer Tripelfuge kontrapunktiſch geführten Themen des letzten Satzes, haben ihre individuelle Phyſiognomie. Der aus der Tiefe des Baſſes wie der geharniſchte Geiſt eines alten Helden heraufſteigende Hauptgedanke des Allegros:



iſt ein Porträt, das man malen könnte, wenn die ſich aufhellenden finſteren Züge des reiſigen Streiters, und was er ſagt, auf die Leinwand zu bannen wären. Sein Lächeln — in der Wendung nach der Durdominante H — verſöhnt uns mit dem gebieteriſchen Trotz der gewaltigen Oktaven- und Nonenſchritte am Ausgange der Melodie:

„Mein halbes Leben ſtürmt' ich fort,
Verdehnt' die Hälft' in Ruh',
Und du, du Menſchenſchifflein dort,
Fahr immer, immer zu!" (Goethe.)

Aus dem anmutigen Thema des Scherzos lächelt uns Schubert zu:

(Vgl. das Menuett des Schubertſchen a-moll-Quartetts op. 29.)

als freue er ſich, daß das Manuſkript des „Wanderer“ glücklich in die Hände ſeines berufenen Nachfolgers und treueſten Verehrers gelangte. Die Dedikation der Sonate an Gänsbacher ſollte dem Freunde zugleich den Dank für ehrliche Maklerdienſte abſtatten. Gänsbacher hatte das koſtbare Manuſkript des weltberühmten Liedes — um 33 fl.! — für Brahms eingehandelt und dieſem nach Lichtental geſchickt.

Geſchenke von Brahms hatten immer ihre ſinnige Nebenbedeutung, die dem Empfänger oft verborgen blieb. Worauf es mit der Widmung ſeines op. 39 abgeſehen war, der „Walzer für das Pianoforte zu vier Händen“, die er Eduard Hanslick zueignete, konnte dem Adreſſaten unmöglich entgehen. Hanslick war ein paſſionierter à quatre mains-Spieler, und das Walzerſpielen ſeine ganz beſondere Force. „Soeben den Titel zu vierhändigen Walzern ſchreibend, die nächſtens erſcheinen ſollen,“ heißt es in einem an Hanslick aus Karlsruhe gerichteten Briefe vom April 1866, „kam mir ganz wie von ſelbſt Dein Name mit hinein. Ich weiß nicht, ich dachte an Wien, an die ſchönen Mädchen, mit denen Du vierhändig ſpielſt, an Dich ſelbſt, den Liebhaber von derlei, den guten Freund und was nicht. Kurz, ich fühlte die Notwendigkeit, Dir es zuzuſchreiben. Iſt es Dir recht, daß es dabei bleibe, ſo danke ich gehorſamſt; wünſcheſt Du jedoch aus irgend einem Grunde die Sache nicht, ſo wende ein Wort daran, und der Stecher kriegt Gegenordre. — Es ſind zwei Hefte[1]) kleiner unſchuldiger Walzer in Schubertſcher Form — willſt Du ſie nicht und lieber Deinen Namen auf einem gehörigen, vierſätzigen Stück, ‚befiehl, ich folge‘.“

Hanslick hat ſich für die Widmung mit einer Anzeige des Werkes bedankt, die eine ſeiner liebenswürdigſten und feinſinnigſten Kritiken iſt:[2]) „Der ernſte, ſchweigſame Brahms, der echte Jünger Schumanns, norddeutſch, proteſtantiſch und unweltlich wie dieſer, ſchreibt Walzer? Ein Wort löſt uns das Rätſel, es heißt: Wien. Die Kaiſerſtadt hat Beethoven zwar nicht zum Tanzen, aber doch zum Tänzeſchreiben gebracht, Schumann zu einem ‚Faſchingsſchwank‘ verleitet, ſie hätte vielleicht Bach ſelber in eine länd-

[1]) Bei der Herausgabe kam Brahms von der Zweiteilung des Werkes ab.

[2]) „Waffenruhe am Klavier, Wien im Auguſt 1866.“ A. a. O.

leriſche Todſünde verſtrickt. Auch die Walzer von Brahms ſind eine Frucht ſeines Wiener Aufenthalts, und wahrlich von ſüßeſter Art. Nicht umſonſt hat dieſer feine Organismus ſich Jahr und Tag der leichten, wohligen Luft Öſterreichs ausgeſetzt — ſeine ‚Walzer‘ wiſſen nachträglich davon zu erzählen. Fern von Wien müſſen ihm doch die Straußſchen Walzer und Schuberts Ländler, unſere Gſtanzel und Jodler, ſelbſt Farkas' Zigeunermuſik nachgeklungen haben, dazu die hübſchen Mädchen, der feurige Wein, die waldgrünen Höhen und was ſonſt noch. Wer Anteil nimmt an der Entwicklung dieſes echten und tiefen, bisher vielleicht einſeitigen Talentes, der wird die ‚Walzer‘ als glückliches Zeichen einer verjüngten und erfriſchten Empfänglichkeit begrüßen, als eine Art Bekehrung zu dem poetiſchen Hafisglauben Haydns, Mozarts und Schuberts. Welch reizende, liebenswürdige Klänge! Wirkliche Tanzmuſik wird natürlich niemand erwarten: Walzer-Melodie und Rhythmus ſind in künſtleriſch freier Form behandelt und durch vornehmen Ausdruck gleichſam nobiliſiert. Trotzdem ſtört darin keinerlei künſtelnde Affektion, kein raffiniertes, den Totaleindruck überqualmendes Detail — überall herrſcht eine ſchlichte Unbefangenheit, wie wir ſie in dieſem Grade kaum ſelbſt erwartet hätten. Die Walzer, ſechzehn an der Zahl, wollen in keiner Weiſe großtun, ſie ſind durchwegs kurz und haben weder Einleitung noch Finale. Der Charakter der einzelnen Tänze nähert ſich bald dem ſchwunghaften Wiener Walzer, häufiger dem behäbig wiegenden Ländler, mitunter tönt aus der Ferne ein Anklang an Schubert oder Schumann. Gegen Ende des Heftes klingt es wie Sporengeklirr, erſt leiſe und wie probierend, dann immer entſchiedener und feuriger — wir ſind, ohne Frage, auf ungariſchem Boden. Im vorletzten Walzer[1]) tritt dies magyariſche Temperament mit brauſender Energie auf; der Dreivierteltakt erſcheint faſt als eine Skurzza(?) des raſchen Allabreveſchrittes im Cſardas, als Begleitung erdröhnt nicht der ruhig ſtolze Grundbaß des Straußſchen Orcheſters, ſondern das leidenſchaftliche Geflatter des Cymbals. Ohne Zweifel hätte dies Stück den effektvollſten Abſchluß

[1]) Ein Verſehen Hanslicks. Der verkappte Cſardas iſt Nr. 14, dann folgt der vielgeſpielte liebliche A-dur-Walzer, und der Walzer im Ländlertone mit dem doppelten Kontrapunkt bildet den Schluß.

gebildet, allein es liegt ganz in dem Weſen Brahms', den feineren und tieferen Eindruck dem rauſchenden vorzuziehen. Er ſchließt, zum öſterreichiſchen Ländlertone zurückkehrend, mit einem kurzen Stücke von bezauberndem Liebreiz: ein anmutig wiegender Geſang über einer ausdrucksvollen Mittelſtimme, welche im zweiten Teile unverändert als Oberſtimme erſcheint, während dazu die frühere Hauptmelodie nun die Mittelſtimme bildet. Das Ganze in ſeiner durchſichtigen Klarheit zählt zu jenen echten Kunſtſtücken, die keinem auffallen und jedermann entzücken. Das Brahmsſche Heft erläßt dem Spieler jedwede Bravour oder Anſtrengung, appelliert aber an ein feines muſikaliſches Gefühl. Die einzelnen Walzer ſind ſehr verſchiedenen Temperaments, der Spieler errät dasſelbe mehr aus ihrem muſikaliſchen Inhalte als aus den ſparſamen Tempo- und Vortragsbezeichnungen."

Soweit Hanslick. Zu bemerken wäre dabei, daß die „Walzer" nicht, wie der Kritiker meint, in der Form als Wiener Reminiſzenzen emporſchwebten, ſondern Wiener Boden unter den kreiſenden Füßen haben. Mittelbar von den Schubertſchen Manuſkripten und unmittelbar vom Wiener Faſching beeinflußt, wurden ſie ſchon im Januar 1865, kurz vor dem Tode der Mutter komponiert. Gerade an deren Sterbetage bittet Eliſe Schumann Levi, er möge die „beiliegenden vierhändigen Walzer" für die Prinzeſſin von Heſſen in zwei Stimmen ausſchreiben laſſen. „Die Walzer werden Ihnen gewiß Freude machen, einige ſind ſo ganz Brahms." Der Komponiſt hatte ſie alſo gleich, nachdem ſie entſtanden waren, an Eliſe Schumann geſchickt, um ihr und der Prinzeſſin gefällig zu ſein. — Außerdem iſt, was die „Walzer" betrifft, noch zweierlei zu beachten. Anfang und Ende ſtehen einander gegenüber wie Introduktion und Finale. Der erſte Walzer, der Schumanns „Papillons" ſein Kompliment macht, bereitet darauf vor, daß wir es mit idealen Tänzern à la Floreſtan und Euſebius zu tun bekommen, und der kunſtvolle Schluß drückt das Siegel unter die Schrift: der Meiſter wünſcht nicht mit einem Heurigenſchenken-Muſikanten verwechſelt zu werden. Sein Monogramm aber befindet ſich in Nr. 5: die Mittelſtimme des Walzers iſt identiſch mit der Melodie ſeines Geſangsquartetts „Es glänzt der Mond nieder" (op. 31 Nr. 3). — Speidel nennt in ſeinem Referat über

die Schwestern Vrabély, welche die Walzer in Wien am 17. März 1867 öffentlich spielten, diese „eine etwas metaphysische Tanzmusik, die man etwa zur immanenten Selbstbewegung der Hegelschen Begriffe aufspielen müßte“. (?)

Brahms hatte sich umsonst auf Hanslick gefreut, den er in Karlsruhe erwartete. Auch Gänsbacher konnte, trotz dringendem Zureden, sich nicht entschließen, nach Baden-Baden zu kommen. Sie wußten schwerlich, wie notwendig sie dem Freunde gewesen wären, der am liebsten alles um sich versammelt gesehen hätte, was ihm teuer war. Einer seiner edelsten Charakterzüge ist der, daß er immer seine Freunde teilnehmen lassen wollte an dem, was ihn in Freud' und Leid bewegte. Nur klar heraus sagen konnte und mochte er es ihnen nicht; sie sollten, ebenso feinfühlig wie er, ihn erraten und verstehen. In verführerischen Farben malt er Gänsbacher sein Lichtentaler Idyll und das bunte Leben des Kurortes aus: „Laß Dich nicht abhalten, zu kommen, außer den schönsten Bäumen und Bergen wachsen hier auch die schönsten Menschen, die Gott sich ausgedacht hat.“ (Anspielung auf Feuerbach und Genossen.) Gänsbacher, der die Spielbank fürchtete, wird darüber beruhigt: „Der Böse residiert hier gar nicht. Und wenn Du hier bei uns in Lichtental wohnst, mußt Du erst weit laufen bis Baden, wo er allerdings einige Kanzleien hat.“ . . . „Frau Schumann ist jetzt hier, und bald sind auch alle Kinder beisammen in dem kleinen Haus; ich sagte ihr von Deinem Kommen, und sie trug mir die besten Grüße auf.“ Dazwischen werden halb ironische, halb ernsthaft gemeinte Seufzer an Nelly Lumpe, Gänsbachers schöne Schülerin, laut: „Auch kann ich den Rostopschin[1]) nicht entbehren. O Unvergeßliche, Deine Hände haben ihn berührt, Deine Lippen vielleicht berühren das Siegel. O wären meine Lippen das glühende Wachs, auf das sie im Kuß ihr Siegel drückte! O! O!“ . . . „Grüße bei L.'s, eigentlich ärgert's mich

[1]) Die Mutter des Schwesternpaares L. („Wir Schwestern zwei, wir schönen“) hatte Brahms unbekannterweise ein Frühstückservice verehrt, dabei eine Flasche Rostopschin, den er sich nachschicken lassen wollte. Das Geschenk vermittelte die Bekanntschaft. Brahms verkehrte später viel im Hause und zeichnete eines der beiden anmutigen Mädchen durch seine besondere Verehrung aus.

doch, daß ich vielleicht durch meine Faulheit um einen allerliebſten Briefwechſel gekommen bin. Ich würde mir gern durch die zierliche Handſchrift die ſchöne Geſtalt noch näher vor die Sinne führen laſſen, als ſie mir ſo ſchon öfter Geſellſchaft leiſtet." . . . „Grüße unſre Freunde von mir, und das ſchönſte Paar Hände küſſe! Nun glaubſt Du aber am Ende noch die Auswahl zu haben?!" . . . „Für die ſchönſten Hände kann ich ſchwer ſchreiben, eben weil ich immer ſchwer ſchreibe und nicht weiß, wie hurtig ſie ſich bewegen, weil ſie auch zu ſchön und klein ſind, um meine Verrenkungen nachmachen zu können. Aber auf die goldne Pracht des ſchönen Hauptes kann man Lieder ſingen, und davon ſchicke ich eheſtens denn wieder was." . . .

Aus den Briefen an Gänsbacher erfahren wir u. a., daß Brahms mit dem öſterreichiſchen Dichter Karl Beck bekannt war — er wünſcht das ihm geliehene „Italieniſche Liederbuch" von Geibel und Heyſe wieder zu haben — Brahms hat daraus das Lied „Am Sonntag morgen zierlich angetan" op. 29 Nr. 1 komponiert. Von Julius Groſſer, einem feingebildeten jungen Wiener Buchhändler (ſpäteren Leiter der „Agence de Constantinople"), der Brahms das Korrekturexemplar der Hohen Meſſe von Beethoven verehrte, erbittet er ſich durch Gänsbacher den erſten Band Hölderlin zurück. Sollte er ſchon damals Abſichten auf das „Schickſalslied" gehabt haben? „Hyperion" iſt im erſten Bande der Hölderlinſchen Schriften enthalten. Weiter hören wir, daß Brahms den Klavierauszug der bei Rieter verlegten Schubertſchen Es-dur-Meſſe ſelber gemacht hat, weil der von Dr. Schneider beſorgte nicht zu gebrauchen war: „Indem ich nun mit viel Liebe den Klavierauszug revidierte, habe ich jeden Tag und allmählich immer mehr beſſer machen zu können geglaubt, ſo daß es ſchließlich nötig war, einen ganz neuen Auszug zu ſchreiben, in dem kein Takt vom früheren geblieben iſt. Nun ſcheint mir doch die Hauptſache, daß das Werk möglichſt künſtleriſch und anſtändig, wie ſich's bei dem Mann und unſerer Liebe für ihn ſchickt, in die Welt geſandt wird." Er hätte nichts dagegen, wenn Schneider für den Autor gälte, aber ob dieſer ſeinen Namen auf der fremden Arbeit leiden werde, ſei fraglich: „Mir iſt es in allem Ernſt und einfach einerlei!" Nur, wenn er's durchaus nicht dulden wollte, ſetzte er (Brahms)

vielleicht seinen Namen davor, doch nur, weil der Verleger gern einen Namen für die Sache hätte, und er (Brahms) gern zeige, daß er Schubert „gedient" habe. „Es ist (zum Überfluß bemerkt) auch sonst durchaus keine Geschäftssache bei mir gewesen." . . .

Für die Abwesenheit Gänsbachers und Hanslicks wurde Brahms von Albert Dietrich und Joachims entschädigt, die einander in Besuchen ablösten. Mit Joachim probierte er die neuen Kammermusikwerke,[1]) und wohnte einer Aufführung von Glucks „Alceste" in Karlsruhe bei, mit Dietrich verabredete er für den Winter ein Konzert in Oldenburg. Brahms mußte daran denken, viel Geld zu verdienen. Für seinen eigenen, äußerst anspruchslosen Unterhalt hätten die Honorare, die er von den Verlegern seiner Kompositionen erhielt, gerade hingereicht; da er aber seine Familie unterstützen mußte, und dies sehr reichlich tat, hieß es nun, den Komponisten, soweit dieser sich nicht mit dem Klaviervirtuosen und Dirigenten vereinigen ließ, einstweilen beiseite zu stellen. So wandte er sich denn zunächst an Freunde und gute Bekannte, von denen er wußte, daß sie seinen Absichten gern entgegenkommen würden, und schloß mit Levi in Karlsruhe, Lachner in Mannheim, Ferdinand Hiller in Köln, Dietrich in Oldenburg und Bargheer in Detmold Engagements ab. Auch in die Schweiz streckte er einen Fühler aus, wo Theodor Kirchner seit Jahren Propaganda für ihn gemacht hatte, und ihm überdies in Rieter ein eifriger Gönner lebte. Schon in seiner Eigenschaft als Verleger der Brahmsschen Werke war es Rieter darum zu tun, daß sein hervorragendster Autor sich eine Popularität erwarb, nach der Brahms bisher wenig gefragt hatte. Am liebsten wäre Brahms nach Wien zurückgekehrt, wohin es ihn mächtig zog, aber die schwierigen Verhältnisse erlaubten es nicht. Schlesinger, der Impresario Ferdinand Laubs, hätte gern für die Wiener Soireen des Laubschen Quartetts eine Novität von Brahms gehabt. Das war, Hellmesbergers wegen, eine kitzliche Sache. Schon 1864 „katzbalgten sich", wie Brahms an Joachim schreibt, Laub und Hellmesberger, der das Quartettspiel in Wien als sein durch das Gewohnheitsrecht erworbenes Monopol betrachtete. An Gänsbacher, der auch hier den diplomatischen Vermittler machen sollte,

[1]) Auch in Mannheim probierte er dieselben Werke.

appelliert Brahms mit den Worten: „Wenn Du nun ohne Mühe, und wenn dir's gefällt, die Betreffenden sprechen kannst, so möchte ich diesen wohl zu wissen tun, daß ihr Wille geschehen kann. Aber Du weißt, man kann nicht Laub in den Finger beißen, ohne daß es Hellmesberger weh tut. Also, im Fall Hellmesberger auch eine Novität wünschen sollte, so tue ihm doch kund, daß ein neues (auch freundliches dur-iges) Sextett erscheint; wollte er das aufführen, so stände Laub z. B. ein neues Trio für Pianoforte, Horn und Violine zu Diensten oder sonst was. Umgekehrt wird ein Schuh daraus, und der ist mir so recht wie der Stiefel. Nur bäte ich, daß besagte Sachen erst für den Februar, lieber noch März, angesetzt würden, da ich nicht weiß, wann ich eher nach Wien komme. Auch können sie meinetwegen einstweilen nichts ansetzen. In die Schweiz gehe ich auch mit Nächstem. Warum bin ich ein Esel und spiele hier und da herum und nicht in Wien! Aber ich will denken, nur meine Finger einzuschmieren und dann mich am Wiener Publikum zu freuen. — Mein Pianoforte-Quintett (f-moll) kommt grade zur Korrektur an. Auch dieses steht Hellmesberger oder Laub zu Diensten, und halte ich besonders darauf. (Violoncell-Sonate außerdem . . .) Nach etwa vierzehn Tagen adressiere doch: Karlsruhe, Kapellmeister Levi."

Ehe er seine Konzertreise begann, traf bei Brahms zu seiner nicht angenehmen Überraschung ein langer Brief von seinem Vater ein, der ihm den Entschluß mitteilte, sich wieder zu verheiraten. Johannes antwortete sofort, am 21. Oktober 1865, von Lichtental, wie folgt:[1])

„Geliebter Vater!

Als ich Deinen Brief öffnete und drei Seiten beschrieben fand, habe ich doch mit einigem Herzklopfen die Nachrichten erwartet, die Dich soviel schreiben ließen. Da war ich denn nun auch überrascht, aber doch vor allem überrascht, daß ich es nicht schon erwartet hatte!

Liebster Vater, tausend Segen und so heiße Wünsche für Dein Wohl, wie ich sie immer für Dich hege, begleiten Dich

[1]) Die Mitteilung dieses herrlichen Briefes ist der Güte des Herrn Fritz Schnack in Pinneberg zu verdanken.

auch hier. Wie gern ſäße ich jetzt bei Dir, drückte Dir die Hand und wünſchte Dir ſo viel Glück, wie Du es verdienſt — das wäre mehr, als für ein Erdenleben nötig iſt.

Auch dieſer Schritt iſt ja nur ein ſchönes Zeugnis für Dich und ſagt, wie Du das glücklichſte Familienleben verdient haſt.

So kann ich denn auch einen betrübenden Gedanken nicht los werden. Wäre es, wie es ſein ſollte, und wie Du es um uns verdient haſt, ſo wohnten wir glücklich beiſammen, und Du hätteſt nie erfahren dürfen, wie das Leben öde und leer ſein kann. Du weißt, weshalb ich nicht wohl in Hamburg bleiben konnte, doch hätteſt Du mir ſtatt der Sache nur eine Abſicht mitgeteilt, ich müßte meinem Herzen folgen und würde Dir vergelten und erſetzen, was Du entbehrſt.

Doch iſt es nun beſchloſſen, ſo gebe Gott ſeinen reichſten Segen dazu. Empfiehl mich der künftigen Mutter und ſage ihr, ſie könnte keinen dankbarern Sohn als mich haben, wenn ſie meinen Vater glücklich macht. Ich werde ſie wohl nicht kennen, denn Du ſchreibſt ihren Namen nicht. Sie iſt kinderlos?

Ich denke, und jetzt natürlich viel ernſtlicher, im Dezember zu Dir zu kommen. Doch fürs erſte ſchreibſt Du noch und noch ausführlicher. Du kannſt doch denken, wie mich jedes Wort intereſſiert, und nach wie vielem ich fragen möchte. Ob ſie etwa eine Landsmännin, ob ſie Kinder hat, wo ſie wohnt, wie lange Du ſie ſchon kennſt uſw.

Übereilen wirſt Du Dich nicht — aber wie kann ich mich unterfangen, und wie kann man überhaupt einem Manne raten wollen! Du weißt ja, wie wichtig, wie ſchwierig der Weg iſt! Und doch kann ich Dir nicht ſagen, wie gern ich dort wäre und hätte ſie zuerſt ſehen können und kennen lernen und mich der Wahl freuen. Jetzt kann ich nur Deinen Entſchluß natürlich und recht finden, mich ſehr bekümmern, daß wir Kinder ihn entſtehen laſſen konnten, und dann doch, wie natürlich, recht unruhig die Erwählte mir vorſtellen.

Ich bleibe nur noch acht Tage hier, ſpäter adreſſiere nach Karlsruhe, beim Herrn Kapellmeiſter H. Levi. Aber frankiere.

Ich gehe jetzt bald in die Schweiz, wo ich in Zürich und Baſel Konzert habe, dann in Karlsruhe, am 12. Dezember in

Köln. Alsdann komm ich, und wohl mit Herzklopfen, nach Hamburg. Schreibe also vielleicht noch hierher. Soviel Zeit wie möglich wirst Du doch wohl warten? Das soll freilich nicht viel sein.

Sei also vielmal gegrüßt.

In herzlicher Liebe

Dein Sohn Johannes.

Was Du für mich ausgelegt (Bach), lasse Dir doch durch Fritz von Elise geben, ich bitte."

Aus diesem Briefe, der das ganze liebevolle, zärtlich besorgte Herz des treuen Sohnes enthüllt, sprechen deutlich genug die Zweifel und Bedenken, von welchen sich die bekümmerte Seele des erfahrenen Mannes nicht befreien konnte. Aber sich selbst und den unseligen Verhältnissen mißt er die Schuld bei, daß sein armer, liebe- und pflegebedürftiger Vater einen Schritt tat, der ihm als ein übereilter vorkam, ja, er wäre sogar, wenn es der Vater ihm nahe gelegt hätte, bereit gewesen, seine Zukunft in die Schanze zu schlagen und in das ihm gründlich verleidete Hamburg zurückzukehren! Von seiner Mutter, die kaum vor dreiviertel Jahren die Augen geschlossen hatte, erwähnt er mit dem feinen Takt, der ihm eigen war, nichts; nur zwischen den Zeilen („Du weißt ja, wie wichtig, wie schwierig der Weg ist!") taucht einmal ihr vergrämtes, stilles Antlitz auf. Vater Brahms hatte die Sechzig bereits überschritten, als er sich mit der Witwe Frau Karoline Schnack geborenen Paasch (geb. 25. Oktober 1824 zu Neustadt in Holstein) verlobte, und wenn er auch noch in den Philharmonischen Konzerten rüstig seine Baßgeige strich — den Posten im Orchester des Stadttheaters hatte er bereits aufgegeben — so schien doch die Wiederverehelichung mit einer um achtzehn Jahre jüngeren Frau, die ihm einen erwachsenen Sohn in die Ehe mitbrachte, ein nicht weniger abenteuerliches Unternehmen zu sein, als der Jugendstreich, dem Johannes das Leben verdankte, eines gewesen war. Aber die gerechten Besorgnisse des treuen Johannes sollten sich zerstreuen, als er die Neuerwählte seines Vaters erst flüchtig kennen lernte, und in eitel Wohlgefallen auflösen, als er zwei Jahre später, nach den Bremer Aufführungen des Requiems, für längere Zeit die Beine behaglich unter den

frischgedeckten väterlichen Tisch streckte. Die bescheidene Frau, der die Herzensgüte aus den dunkeln Augen sah, gefiel ihm auf den ersten Blick, dann um so besser, da sie reichlich Gelegenheit fand, sich dem respektvoll behandelten Gast von ihrer starken Seite: als Wirtin zu zeigen. Johann Jakob war froh gewesen, sein unfreiwilliges Junggesellenheim, in das er nach der Trennung von Christiane aus seiner langjährigen Wohnung in der Fuhlentwiete hatte flüchten müssen, mit einem stattlichen Quartier auf dem Valentinskamp zu vertauschen. Die „jungen" Eheleute, die am 22. März 1866 Hochzeit machten, wobei sich Johannes mit einem ansehnlichen Geldgeschenk einstellte, wohnten dort am Anscharplatz, einem stillen Winkel der großen Stadt, und vermieteten ihre in der vierten Etage der Nr. 5 gelegenen Zimmer an einzelne Herren. Die „gute Stube" blieb für Johannes immer in Bereitschaft. Da saß der Meister bei seinem guten Alten und freute sich, zu sehen, wie wohl es dem geliebten Vater erging. Frau Karoline tischte ihnen allen ihre Leibgerichte auf, und Vater und Sohn ließen sich das Hamburger Rauchfleisch mit Bohnen, die Aalsuppe und rote Grütze herrlich schmecken. Nicht umsonst war Frau Karoline eine gelernte Köchin. Hatte sie doch die Bekanntschaft mit ihrem neuen Ehegatten ihrer schmackhaften Kunst zu verdanken gehabt! Denn vor ihrer (dritten) Heirat hielt sie im Gängeviertel einen offenen „bürgerlichen Mittagstisch", der bei ledigen Leuten und besonders bei den Orchestermitgliedern des Stadttheaters in wohlverdientem Rufe stand. Vater Brahms war seit der Auflösung seiner ersten Ehe Stammgast, und er betrachtete die stattliche Witwe, die ihm an körperlicher Länge und Kraft wenig nachgab, bald mit den Augen der Liebe. Sie hatte den Weg zum Herzen des wackeren Mannes durch den Magen gefunden, und da ihm ihr gesunder Sinn und gerader Verstand nicht weniger imponierten als ihr resolutes Wesen und ihre Rechtschaffenheit, so besaß sie das unbeschränkte Vertrauen ihres Tischherrn. Mit einer Erklärung traute er sich lange nicht heraus. Da er aber ein humoristischer Schalk war, ganz wie sein Sohn, und es faustdick hinter den Ohren hatte, so verfiel er auf ein ebenso seltsames wie sinnreiches Mittel, um der verehrten Wirtin seine Gefühle zu erkennen zu geben. Nach eingenommener Mahl-

zeit zog er eines Tages, während er gemütlich mit Frau Karoline plauderte, einen Zettel hervor, auf dem mehrere Damen seiner Bekanntschaft verzeichnet standen, Frau Schnack darunter, und sprach: „Sie sind ja woll 'ne verständige Frau, Madame Schnack, die 'nem ollen Döskopp 'nen guten Rat geben kann. Ick will doch nu wedder heiraten. Nu seggen Sie mich bloß, wen. Söken Sie mich gefälligst eene aus!" Johannes gewann seine Stiefmutter und seinen Stiefbruder Fritz Schnack von Herzen lieb und überhäufte sie beide nach dem Tode des Vaters bis an sein eigenes Ende mit Aufmerksamkeiten, Auszeichnungen und Wohltaten.

Am 3. November 1865 spielte Brahms im Karlsruher „Großen Museumssaale" unter der Direktion seines Freundes Levi sein d-moll-Konzert und mehrere Solostücke Schumannscher Komposition. Dazu wurden die Vokalquartette „Wechsellied zum Tanze" und „Neckereien" aufgeführt. Klara Schumann und Joachim, die drei Tage darauf ebendort ein eigenes Konzert gaben, hörten zu. Nach seiner Rückkehr aus der Schweiz führte er am 7. Dezember im ersten „Foyer-Konzert" — so hießen die mit den Abonnements-Symphoniekonzerten zusammenhängenden, von Mitgliedern der großherzoglichen Hofkapelle veranstalteten Kammermusikabende — mit den Herren Straus und Segisser das Horntrio auf, das also in Karlsruhe zuerst öffentlich gespielt worden ist, und trug noch „Präludium und Fuge von Bach" vor. Über seine Erfolge äußerte er sich sehr befriedigt gegen Dietrich, dem er von Basel aus, wo er bei Riggenbach, einem Freunde Kirchners, logierte, sein Kommen zu Weihnachten oder Neujahr neuerlich in Aussicht stellte: „In Karlsruhe hat es (das d-moll-Konzert) doch einigen Spaß gemacht und dem Publikum, wie's schien, gar keinen Verdruß." Dietrichs Hornist soll einige Wochen das Waldhorn exerzieren, weil Brahms sein Horntrio „mit gutem Gewissen" für einen Quartettabend empfehlen könne. Neue Magelonen- und andere neue Lieder bringe er auch mit. — Sein erstes eigenes Konzert gab Brahms am 19. Novbr. zu Basel im oberen Saale des Stadtkasinos, der gesteckt voll war, da die Billetts nur drei Franken kosteten. Ein ausgiebigeres Programm ist selten dagewesen. Der Konzertgeber spielte außer dem Klavierpart seines A-dur-Quartetts (mit Abel, Fischer und Kahnt) die 32 Variationen

von Beethoven, Schumanns C-dur-Phantasie, die Chromatische Phantasie von Bach, zwei Impromptus, den „vierhändigen" Marsch von Schubert und dirigierte dann noch die von Mitgliedern des Basler Gesangvereins ausgeführten Gesänge für Frauenchor op. 17 (Harfenbegleitung: Frau Musikdirektor Reiter) sowie drei seiner vierstimmigen Volkslieder. In Zürich wirkte er als Gast der Allgemeinen Musikgesellschaft in deren erstem Abonnementskonzerte mit, spielte das Schumannsche Konzert und die Chromatische Phantasie und dirigierte seine bereits beliebt gewordene D-dur-Serenade (sie wurde dort schon am 10. Novbr. 1863 von Fichtelberger aufgeführt). A. Suttner spricht in einer damaligen Pariser Korrespondenz der „Signale" von der „musikalisch erst halb erwachten Schweiz". Brahms hat die Republik gänzlich vom Schlummer erweckt, und seine Freunde Theodor Kirchner und Friedrich Hegar haben das ihrige dazu beigetragen, sie nicht wieder einschlafen zu lassen. Die dankbaren Schweizer vergaßen denn auch ihrem Erwecker die ihnen erwiesene Wohltat nicht; vom Herbst 1863 an konnte Brahms die Helvetia als besondere Schutzgöttin seiner Musik betrachten, sie deckte ihn mit ihrem Schilde und verteidigte ihn mit ihrer Lanze, wenn irgend ein tückischer Neiding ihm in den Rücken fiel.

Hier lernte er auch einen seiner schneidigsten, sattelfestesten und begeistertsten Vorkämpfer kennen, den schon oft in diesen Blättern erwähnten Dichter Josef Viktor Widmann, der von seiner hohen Warte als Redakteur des „Berner Bund" nicht nur Kanton und Land scharf bewachte, sondern auch weit über die Alpen hinüberschaute, da kein Gebirge den freien Horizont seines Weltblickes jemals begrenzen konnte. Widmann sah Brahms zum ersten Male, als dieser in Gesellschaft von Hegar und Kirchner zum Besuche seines Verlegers von Zürich nach Winterthur hinüberfuhr und dort eine Kammermusikfoiree für wohltätige Zwecke improvisierte. „Er machte mir," schreibt Widmann, „nicht allein durch sein gewaltiges Klavierspiel, mit dem sich noch so brillante bloße Virtuosenkunst nicht vergleichen läßt, sondern auch durch seine persönliche Erscheinung sofort den Eindruck einer machtvollen Individualität. Zwar die kurze, gedrungene Figur, die fast semmelblonden Haare, die vorgeschobene Unterlippe, die dem bartlosen

Jünglingsgeſicht einen etwas ſpöttiſchen Ausdruck gab, waren in die Augen fallende Eigentümlichkeiten, die eher mißfallen konnten; aber die ganze Erſcheinung war gleichſam in Kraft getaucht. Die löwenhaft breite Bruſt, die herkuliſchen Schultern, das mächtige Haupt, das der Spielende manchmal mit energiſchem Ruck zurückwarf, die gedankenvolle, ſchöne, wie von innerer Erleuchtung glänzende Stirn und die zwiſchen den blonden Wimpern in wunderbarem Feuer vorſprühenden germaniſchen Augen verrieten eine künſtleriſche Perſönlichkeit, die bis in die Fingerſpitzen hinein mit genialem Fluidum geladen zu ſein ſchien. Auch lag etwas zuverſichtlich Sieghaftes in dieſem Antlitz, die ſtrahlende Heiterkeit eines in ſeiner Kunſtausübung glücklichen Geiſtes, ſo daß mir, während ich kein Auge von dem ſo mächtig in die Klaviatur greifenden jungen Meiſter verwandte, die Worte Iphigeniens von den Olympiſchen durch den Sinn gingen:

‚Sie aber, ſie bleiben
In ewigen Feſten
An goldenen Tiſchen.
Sie ſchreiten vom Berge
Zu Bergen hinüber . . .‘“

Brahms war bei ſeinem Verleger abgeſtiegen, einer Einladung folgend, welche Rieter, der Brahms im November 1864 in Wien aufſuchte, ſchon damals hatte an ihn ergehen laſſen. Wie ſchnell beide Männer einander nähergetreten waren, beweiſt die briefliche Äußerung von Brahms, der niemand, am wenigſten einem Verleger gegenüber, Redensarten zu machen pflegte: „Für Ihren Beſuch hier noch ſchönſten Dank, ich vermiſſe ordentlich den gewohnten Morgengruß.“ Auf beiden Seiten erwuchs aus dem geſchäftlichen Intereſſe, wie ſpäter, nach Rieters Tode, auch bei Fritz Simrock, ein herzliches Freundſchaftsverhältnis, das hier wie dort von den Händen liebenswürdiger Frauen noch feſter geknüpft wurde. Als Brahms, wie Billroth ſchreibt, im April 1866 für einige Wochen ſein „Hauptquartier bei Rieter-Biedermann in Winterthur“ aufſchlug, ließen es ſich Frau Louiſe und deren Tochter Ida angelegen ſein, in aller Stille Garderobe und Wäſche ihres unruhigen Gaſtes einer genauen Muſterung zu unterwerfen und die arg verwahrloſten Sachen in beſſeren Zuſtand zu ſetzen. Brahms tat, als ob er nichts von dem heimlichen Walten der

freundlichen Hausgeister merkte, schrieb aber im August von Zürich aus an Frau Rieter: „Von Herrn Rieter habe ich gar nichts direkt gehört. Ich denke, dies abscheuliche Wetter treibt ihn vielleicht nach Haus, und da würde ich so gern noch einmal im Schanzengarten guten Tag und Lebewohl und Dank sagen. Dies vor allem, denn ich empfinde jeden Morgen dankbarlichst, wie freundlich und ganz mütterlich Sie dafür gesorgt haben, daß es mir — zwar nicht wohler in meiner Haut — aber außerordentlich wohl in meiner Wäsche ist, und ich nicht immer lange das rechte Loch zu suchen habe, in das meine Gliedmaßen fahren sollen.“ [1])

Besagter „Schanzengarten“, der im Briefwechsel mit Rieter und dessen Schwiegersohn Edmund Astor, seinem Geschäftsnachfolger, bis in die letzten Zeiten eine Rolle spielt, bedarf einer näheren Erklärung. Die Familie Rieter besaß in Winterthur, Ecke der Langgasse und Turmhaldenstraße, nahe an der ehemaligen Stadtmauer, ein altes schloßähnliches Patrizierhaus, und dieses lag in einem ziemlich weitläufigen Park, voll anmutiger Wege und malerischer Baumgruppen, dem sogenannten Schanzengarten. Eine Kastanienallee führte zur epheubewachsenen Terrasse hinan, über welcher sich das stattliche Haus in zwei Stockwerken erhob. An der Südwand, deren Fenster in den Garten sahen, wurde Spalierobst gezogen; drei große schattige Buchen standen am Ende der Terrasse, die sich von hier zu einem bunten Blumengarten hinabsenkte. Dort saß Brahms oft, wenn im Hause noch alles schlief, und hing seinen musikalischen Plänen nach. In der Beletage des Hauses befand sich ein großer Saal, in dem häufig musiziert wurde. Die Decke erinnerte mit ihrer Stukkaturarbeit an die Zeit des Rokoko, ebenso die leinenen Tapeten, die von Salomon Geßner, einem nahen Freunde des früheren Eigentümers Hegner, mit Illustrationen zu seinen Idyllen eigenhändig bemalt worden sind. Winterthur, von dem gern kalauernden Theodor Kirchner, der dort von 1845—1862 die Stelle eines Organisten bekleidete, „Sommermoll“ umgetauft, verdient in mehr als einer Beziehung das Schweizerische Leipzig genannt zu werden. Wissenschaften und Künste waren immer in ihm heimisch, und während des

[1]) Das Original des Briefes ist im Besitz der Frau Dr. Nadler.

achtzehnten Jahrhunderts, dann aber auch nach den Sturmjahren, die der franzöſiſchen Julirevolution folgten, hatte die Stadt als bedeutender Verlagsort der Schweizer Dichter einen guten Ruf. J. C. Lavaters „Phyſiognomiſche Fragmente“ und Georg Herweghs „Gedichte eines Lebendigen“ haben ihren Siegeszug durch die Welt von Winterthur aus angetreten. Anton Graff, der Hofmaler des Kurfürſten von Sachſen, der mit Chodowiecki rivaliſierende Kupferſtecher und Radierer Schellenberg, ſowie der Äſthetiker Johann Georg Sulzer ſind geborene Winterthurer. — Die Muſik erfreute ſich von jeher ganz beſonderer Pflege in Winterthur. Zeugnis deſſen iſt die Tatſache, daß das Muſikkollegium 1903 ſein 275jähriges Jubiläum feiern konnte. Zur Zeit werden von ihm, unter der Direktion des Dr. Ernſt Radecke, zwölf Winterkonzerte (mit Chor) abgehalten. Ernſt Radecke, der Sohn Roberts, iſt der Schwiegerſohn des rühmlichſt bekannten, ebenfalls in Winterthur geborenen Pianiſten, Theoretikers und Klavierpädagogen Joh. Karl Eſchmann,[1]) in deſſen Hauſe Brahms häufig zuſprach. Noch am 4. Januar 1892 ſchreibt er an Frau Suſanne Eſchmann: „Wie gern erinnere ich mich alter Zeiten, Ihres lieben Mannes, Ihres lieben behaglichen Heims, in dem es einem ſo herzlich wohl ſein konnte!“

Während ſeines erſten Aufenthaltes in Winterthur gehörten der Direktor des Muſikkollegs Alfred Methfeſſel, der Literarhiſtoriker und Dichter Johannes Scherr, die Herren Rothpletz und Dr. Ziegler als Konſuln der Winterthurer Gelehrtenrepublik zu Brahms' näherem Bekanntenkreiſe, und das Wirtshaus „Zum Schneck“ (jetzt „Adlergarten“) verſammelte die Herren mindeſtens einmal in der Woche zu gemeinſamer Unterhaltung.

Das ſchöne Verhältnis zwiſchen Autor und Verleger war auf gegenſeitigem Reſpekt gegründet, ohne welchen eine Freundſchaft zwiſchen ernſten Männern nicht beſtehen kann. Die merkwürdigen Schickſale Rieters und die Art, wie er ſie meiſtern lernte, waren ganz danach angetan, dem um zweiundzwanzig Jahre jüngeren Brahms Hochachtung und Bewunderung für den Mann einzuflößen, der ſich an dem, was er einmal für gut und förderns-

[1]) „Wegweiſer durch die Klavierliteratur“ und „100 Aphorismen aus dem Klavierunterricht“.

wert erkannt hatte, durch keinen Mißerfolg irremachen ließ. Ein Winterthurer Kaufmannskind, war J. Melchior Rieter-Biedermann bestimmt, das Geschäft des Vaters (Baumwollenspinnerei) fortzuführen, obgleich er lieber einem starken künstlerischen Zuge seines Herzens, der ihn erst zur Malerei, dann zur Musik hinleiten sollte, gefolgt wäre. Aber die Natur, die ihm den Blick für die Schönheit ihrer Erscheinung gegeben hatte, legte schon früh einen Schleier über seine Augen, und nur eine Kur auf Tod und Leben rettete ihn vor dem völligen Erblinden. In seiner Pariser Studienzeit geriet er durch seine Bekanntschaft mit Rossini und Berlioz in ein leidenschaftliches Verhältnis zur italienisch-französischen Oper und ging dann in Winterthur, von Kirchner für Schumann gewonnen, zur deutschen Musik über, ohne seiner ersten Liebe untreu zu werden.[1]) Durch Kirchner wurde Winterthur ein Vorort Schumannscher Kunst, der in Rieters geselligem Hause ihr besonderer Altar errichtet war. Als die hochgehenden Wogen des Revolutionsjahres 1848 dem Geschäft des Vaters den Untergang drohten, rettete J. Melchior für sich gerade soviel aus dem Schiffbruch, daß er eine Musikalienhandlung etablieren konnte. Sie blühte schnell empor und zeitigte, unterstützt von dem älteren Bruder, der die väterliche Fabrik doch wieder flott gemacht hatte, den in der ganzen musikalischen Welt angesehenen Rieterschen Verlag. Kirchners „Albumblätter" sind der erste Artikel der neuen Firma gewesen. „Nur gediegene Kompositionen herausgeben!" war der oberste Grundsatz, und „Nur in fehlerloser, würdiger Ausstattung!" das erste Gebot des durch und durch soliden Verlags-Geschäftes. Rieter ließ es sich nicht nehmen, trotz seiner

[1]) Noch 1867, als Chrysander die Redaktion der von Rieter herausgegebenen „Allgemeinen Musikalischen Zeitung" übernommen hatte — Bagge siedelte bald darauf als Direktor der Musikschule nach Basel über — mußte er sich deswegen von Brahms hänseln lassen, der ihm am 10. November schrieb: „Zum neuen Redakteur wünsche viel Glück, aber wenn Bagge Ihren ersten Musikgott Berlioz nicht gehörig veneriert hat, so wird dieser gar eine Menge Götzenbilder aus Ihrem Tempel werfen — mir setzen Sie nur gleich einen kleinen Denkstein bei Ihren schönen Kastanien, und opfern Sie und Fräulein Ida bisweilen und summen aus den Walzern!" Chrysander, der sich anfangs ziemlich kühl gegen die Brahmssche Musik verhielt, wurde dann einer ihrer überzeugten Protagonisten.

ſchwachen Augen, die Korrekturen von Werken, deren Autoren er beſonders ſchätzte, eigenhändig vorzunehmen und bezahlte die Wonne, der Verleger des „Deutſchen Requiem“ zu ſein, deſſen hohen Wert er ſofort erkannt hatte, mit phyſiſchen Schmerzen. Es gereicht dem kleinen Winterthur und dem „Haus am Schanzengarten“ zur bleibenden Ehre, daß das unſterbliche Werk des Meiſters hier einen namhaften Zuwachs erhalten hat, in der grandioſen Schlußfuge des dritten Satzes. Der Brief, der das Faktum bezeugt, ſoll ſpäter beigebracht werden.

Ehe Brahms an die längſt beabſichtigte Wiederaufnahme des Requiems ſchreiten konnte — galt es, das Zeitliche vor dem Ewigen zu bedenken. Aus der Schweiz am 3. Dezember 1865 nach Karlsruhe zurückgekehrt, wandte er ſich zunächſt nach Mannheim, wirkte dort am 5. im Abonnementskonzert mit, und ging dann nach Köln, wo ihn Hiller zum Gürzenichkonzerte erwartete. Er dirigierte wieder ſeine D-dur-Serenade, nachdem er Beethovens Es-dur-Konzert geſpielt hatte, beides ohne rechtes Animo, da ihm das Auftreten von vornherein verleidet worden war. Sein alter Gönner Ludwig Biſchoff, hatte ſich, ſeit er neben der Redaktion der „Niederrheiniſchen Muſikzeitung“ das Referat in der „Kölniſchen Zeitung“ führte, zu den Widerſachern von Brahms geſchlagen, und ſchon vor dem Konzert wurde von einer Demonſtration gegen Hiller und den Soliſten des Konzerts gemunkelt, weil es „noch nicht da war“, wie Biſchoff ſchreibt, „daß irgend ein fremder Künſtler nach Köln eingeladen worden wäre, um auf dem Gürzenich ein Konzert von einer halben Stunde und ein Orcheſterſtück eigener Kompoſition von einer Stunde unter ſeiner Leitung an demſelben Abende aufzuführen, d. h. die Hälfte des Konzertabends für ſich in Anſpruch zu nehmen . . .“ Ein großer Teil des Publikums verließ vor der Serenade den Saal: „es wollte ſich den Geſchmack an einem Kompoſitionsſtile nicht oktroyieren laſſen, der ſich ſo weit von dem klaſſiſchen entfernt, daß, wer an Haydn, Mozart und Beethoven aufgewachſen, ungewiß wurde, ob es überhaupt noch ein muſikaliſches Kunſtwerk gäbe.“ [1]) Auch wurde mißfällig be-

[1]) Ein Nachſpiel der Gürzenich-Szene wurde in den Kölner Zeitungsblättern gegeben. Es erſchienen Annoncen wie: „Das kunſtverſtändige Publikum‘ proteſtiert gegen die Orcheſter-Claque und verbittet ſich einen

merkt, daß vom Podium aus das Zeichen zum Applauſe gegeben worden war. (Die Orcheſtermuſiker hatten den Komponiſten der Serenade akklamiert.) Kölniſches Waſſer war es alſo gerade nicht, womit Brahms bei ſeinem erſten Debut im „alten heiligen Köln“ gegenüber dem Jülichsplatze begoſſen wurde. Das hinderte ihn aber nicht, nachdem er einen Abſtecher nach Düſſeldorf gemacht hatte, am 19. Dezember in einem Kammermuſikabend im Hotel Diſch ſein Glück bei dem „kunſtverſtändigen Publikum“ der Stadt Köln noch einmal zu verſuchen. Er ſpielte mit Hiller ſeine vierhändigen Variationen über ein Schumannſches Thema (op. 23) und mit Japha, v. Königslöw und Schmit ſein Klavierquartett in g-moll. Diesmal erging es ihm beſſer: das Finale des Quartetts entfeſſelte einen Beifallsſturm, und auch die Variationen fanden freundliches Gehör. Bei den Muſikern, die ſo warm aus eignem Antriebe für ihn eingetreten waren, bedankte ſich Brahms, indem er ihnen und den Schülern des Konſervatoriums einen Abend lang privatim Bach u. a. vorſpielte. Den Tag darauf fuhr er nach Detmold. Ohne diplomatiſche Verhandlungen mit dem Fürſtenhofe war es natürlich nicht abgegangen. Mit Recht mußte Brahms befürchten, daß ihm ſeine frühere Weigerung, „die langweilige Detmolder Strapaze“ wieder zu übernehmen, von den Herrſchaften übel vermerkt worden ſei. Deshalb hatte er ſchon von Baſel aus vorſichtig bei Karl Bargheer angeklopft und ihn über die Stimmung bei Hofe ausgeforſcht. Er werde, ſchrieb er, um längſt verſprochene Beſuche endlich abzuſtatten, wohl einen Teil des Winters unterwegs ſein. Nun führe ihn im Dezember ſein Weg ſo nahe bei Detmold vorüber, daß er nicht umhin könne,

---

ſolchen Einſpruch in ſeine Rechte.“ Ein Lokaldichter ſchwang ſich zu folgenden Diſtichen auf:

„Aber das höhere Klatſchen der Männer im Dienstagkonzerte,
Dieſes Beräuchern und ach! dieſes erheuchelte Lob,
Welches der Hinz dem Kunz, und der Kunz dem Hinze zu ſpenden
Nimmer ermüdet, o Gott! iſt doch erbärmlicher noch.“

Ein Satiriker aber zog die Lacher auf ſeine Seite mit dem Dialog in Kölner Mundart: „Tringche, ſchaneer dich gätt! Do häß geſter alb widder em Kunzät geſchloffe. Do häß och gar kein äſthetiſche Bildung!“ Antwort: „Blameer mich doch nit eſu! We de Anderen all eſu geſapp hann, kunnt ich och nit mie und moht em beschen nöhre.“ Tringchen.

zu wünſchen, es möge ihm der kleine Umweg in das Ländchen erlaubt ſein, um einmal mit Behagen der dort mit Bargheer verlebten ſchönen und luſtigen Zeiten gedenken zu können. „Nun käme ich freilich, ohne zu fragen, gern zum Teutoburger Walde und zu Ihnen, da aber anderes durchaus nicht überſehen werden kann, ſo wäre ich Ihnen ſehr dankbar, wenn Sie einen Weg und einen Brief daran wendeten, mich wiſſen zu laſſen, was wohl Fürſtens uſw. zu meinem Kommen ſagen und tun würden. Jedenfalls hätte ich behaglich Zeit, Gemütlichkeit in Zimmer und Wald zu genießen, oder vielleicht ſähe ich noch einmal in Detmold die Weihnachtslichter brennen . . . Ich bin im Stande und habe Luſt, in Hof- und Theaterkonzerten zu ſpielen, doch wiſſen Sie (unter uns), daß man gern weiß, wofür."

Bargheer konnte dem Freunde beruhigende Auskunft geben. Der ungezogene Durchgänger wurde nicht nur vom Fürſten und ſeiner Familie in Gnaden wieder aufgenommen, ſondern Hof und Stadt freuten ſich ſogar auf die durch ſeine Kunſt verſchönte Weihnachtswoche, und für ein anſehnliches Feſtgeſchenk ſollte geſorgt werden. Prinzeſſin Friederike, die von ihrem ehemaligen Lehrer möglichſt viel auf einmal profitieren wollte, war mit Mühe von dem Wunſche abzubringen, Brahms möge zwei Beethovenſche Konzerte an einem Abende im Theater ſpielen. Sie mußte ſich mit dem Es-dur-Konzert zufrieden geben und mit dem Tripelkonzert, das, ganz wie früher, „im gewohnten ſchönen Schloßſaale unter uns und Durchlauchtigkeiten" (Brahms) gemacht wurde. Die Detmolder Serenade (A-dur) — obgleich beide Serenaden in Detmold entſtanden, waren die Detmolder auf die zweite, von ihrem vorzüglichen Bläſerchor angeregte, beſonders ſtolz — kam im Theater zur Aufführung. „Tags darauf," erzählt Bargheer, „ſollte Brahms in einer Soiree auf dem Schloſſe mit mir die Kreutzerſonate ſpielen. Wir wollten ſie am Morgen noch zuſammen üben, wurden aber von dem ſchönen, klaren Wintertage hinaus in den Wald gelockt. Da ſuchten wir all die traulichen Plätze wieder auf, die Brahms ſo lange nicht geſehen hatte, und gingen wohl etwas zu weit; denn wir kamen erſt ziemlich ſpät nachmittags im Wirtshaus zu Berlebeck an, müde und hungrig und froh, daß der Wirt uns mit ſelbſtgemachter friſcher Wurſt er-

quicken konnte. Nach dem Essen schlief Brahms auf seinem Stuhle ein. Ich gönnte ihm die Ruhe, war aber in Sorge, daß sie nicht zu lange währte, da wir noch eine gute Stunde zum Rückwege brauchten. Aber es wollte mir durchaus nicht gelingen, Brahms zu wecken. Meine vergeblichen Bemühungen rührten das Herz eines Bauern, der mit seiner Fuhre Holz vor dem Wirtshause hielt und mir zusah. Er trat ins Zimmer und schlug, ohne ein Wort zu sagen, mit der Faust auf den Tisch, so daß Flaschen und Gläser in die Höhe sprangen. Brahms fuhr erschrocken auf und fand, daß es die höchste Zeit sei. Wir liefen eiligst in die Stadt, stürzten uns in den Frack und erreichten mit knapper Not das Schloß, wo wir dann gleich unsere Vorträge begannen. In den nächsten Tagen wurde eifrig weiter musiziert. Leider mußte Brahms bald wieder abreisen, da er noch anderweitige Verpflichtungen übernommen hatte."

Jene „anderweitigen Verpflichtungen" riefen Brahms nach Oldenburg zu seinem Jugendfreunde Albert Dietrich. Das Jahr 1866 begann für ihn vielversprechend mit einer Brahms-Woche, die Dietrich zu Ehren seines Gastes vorbereitet hatte. Sie verlief in einer für alle Teile sehr befriedigenden Weise und brachte dem Oldenburger Publikum, außer dem von Brahms vorgetragenen d-moll-Konzert, dem Horntrio und dem zweiten Klavierquartett, selten gehörte Klavierwerke von Bach, Schubert und Schumann, die Brahms allein und mit Dietrich zusammen spielte. Seine erste Konzerttournee hatte Brahms hiermit beendet. Sie hatte ihm im ganzen keine Enttäuschung gebracht, sondern ein hübsches Sümmchen Geldes eingetragen, das ihn für die nächste Zukunft deckte, und er fühlte Mut zu weiteren derartigen Unternehmungen, die sich schon in den folgenden Jahren vergrößerten und ausdehnten, bis sie, von 1872 an, eine bestimmte Form annahmen, die den Komponisten mit dem Dirigenten und reproduzierenden Künstler vereinigte und ihren festen Platz im Jahreskalender des Meisters behauptete.

Damit wir nicht später in der Kontinuität unserer Darstellung durch die Zickzacksprünge des Konzertreisenden unterbrochen und aufgehalten werden, sei es uns gestattet, gleich an dieser Stelle von einer Reihe von Konzerten Notiz zu nehmen, die Brahms teils allein, teils in Gemeinschaft mit Josef Joachim

und Julius Stockhausen in den Jahren 1866—1868 veranstaltete. Mit Joachim konzertierte er im Herbst 1866 in Schaffhausen (24. Oktober), Winterthur (29. Oktober), Zürich (30. Oktober), Aarau (1. November),[1]) Mühlhausen (10. November) und Mannheim. Auf dem Programm wechselten Violinsonaten von Beethoven und Haydn mit Solostücken von Bach, Brahms, Joachim, Schumann und Spohr miteinander ab. Hans v. Bülow, der nach der Katastrophe in seinem Hause den Winter 1866/67 in Basel zubrachte interessierte sich trotz seiner Aversion vor Brahmsscher Musik, von der er sich weniger angezogen als abgestoßen fühlte, lebhaft für das Mülhausener Konzert und kam dadurch auch zu Joachim wieder in bessere Beziehungen („Joachim war mir wie Arion, er hat mich durch sein unvergleichliches Spiel zu stummem Vergessen und Vergeben hingerissen"). Als Mann ohne Vorurteil, der er Zeit seines Lebens sein wollte und der er niemals war, brachte er am 26. März 1867 das Horn-Trio an einem seiner Baseler Trio-Abende als Novität heraus; Ludwig Abel (Violine), der bald darauf Konzertmeister in München

[1]) Das Aarauer Konzert verdient besonders erwähnt zu werden, der heiteren Episode wegen, die uns Herr Dr A. Zschokke, ein Nachfahr des beliebten Schweizer Novellisten Heinrich Zschokke, mitteilt. Der ausgezeichnete musikalische Ruf, den die kleine, damals kaum 7000 Einwohner zählende Stadt und ihr künstlerisches Orakel, Musikdirektor Eusebius Käslin, genoß, war durch Kirchner zu Joachim und Brahms gedrungen, und diesen gereichte es zu besonderer Freude, der Einladung Käslins zu folgen und den Aarauern etwas Rechtschaffenes aufzuspielen. Bach, Tartini und Spohr prangten auf dem ausgiebigen Programm mit Hauptstücken Brahms-Joachimscher Kunst. Brahms führte sein g-moll-Quartett und die Händel-Variationen vor; der Aarauer Cäcilienverein aber versetzte ihn mit drei seiner vierstimmigen Volkslieder in die beste Laune. Nach dem Konzert gab es ein Fest im Gasthof zum „Storchen", und die Gesellschaft, in der sich auch Kirchner befand, war sehr animiert. Käslin, der von Brahms für sein Violaspiel im Quartett belobt wurde, brachte eine mit Zwanzigfrankstücken angefüllte Kassette, den Reinertrag des Abends, und auf Brahms' Vorschlag mußte der Raub sofort banditenmäßig coram publico in der Weise geteilt werden, daß bald Joachim, bald er dem Kästchen ein Goldstück entnahm, was auch unter allgemeinem Gelächter geschah. Zuletzt blieb ein unteilbares Zwanzigfrankstück übrig, um welches die beiden solange heftig stritten, bis es von einem darüber ernsthaft betrübten Aarauer gewechselt wurde, und die versöhnten Räuber ihrem Lebensretter gerührt um den Hals fielen.

wurde, und Hans Richter (Horn), der ſpäter berühmte Wagner-Dirigent und Leiter der Wiener Philharmoniſchen Konzerte, waren ſeine Mitſpieler. Um dieſelbe Zeit trat Brahms als Konzertgeber in Wien auf, und zwar an zwei Sonntagabenden (17. März und 7. April) im Saale der Geſellſchaft der Muſikfreunde, nachdem er am 17. und 22. Februar in Graz, am 25. in Klagenfurt konzertiert hatte. Seine Finger waren, wie er an Gänsbacher ſchrieb, „gut eingeſchmiert“ und bewältigten ihre Rieſenaufgabe mit ſo großartigem Elan, daß der Erfolg den ſeiner erſten Wiener Konzerte bei weitem übertraf. Die Programme waren gut gewählt (Brahms freilich fand das zum erſten Konzert „entſetzlich!“), muteten dem Publikum kein kompliziertes Kammermuſikwerk zu, ſondern boten ihm dafür faſt lauter Seltenheiten und ausgeſuchte Leckerbiſſen dar, wie Beethovens g-moll-Phantaſie op. 77 — ein Brahmsſches Lieblingsſtück — und Sonate op. 109, Kapricen von Scarlatti, G-dur-Phantaſie und Tokkata von Sebaſtian, Andante von Friedemann Bach, ungedruckte Kompoſitionen von Schubert, die um fünf, von Brahms aufgefundene Veränderungen vermehrten Symphoniſchen Etüden von Schumann,[1]) und als virtuoſe „Schlager“ eigener Erfindung die Händel- und Paganini-Variationen. Zuletzt ließ er, wieder hervorgerufen, das Scherzo aus Schuberts Oktett wie einen Sturm von den Saiten rauſchen. „In den Variationen über ein Thema von Paganini häuft Brahms techniſche Schwierigkeiten, die, ihn ausgenommen, kaum von einem Klavierſpieler der Welt überwunden werden dürften“ (Speidel). Unterſtützt wurde der Konzertgeber von den Sängerinnen Anna Schmidtler, Ida Flatz und Nelly Lumpe, den Sängern Guſtav Krenn und Malferteiner, welche Lieder von Brahms und Franz, Duette von Grädener und die Brahmsſchen Quartette „An die Heimat“ und „Wechſellied zum Tanze“ vortrugen. Nach dem erſten Wiener Konzert ſchreibt Brahms am 19. März nach Hauſe: „Geliebteſter Vater, ſehr, höchſt vergnügt ſchicke ich Dir dieſen beſchwerten Brief und bitte Dich — hundert Taler für Eliſe durch Tante zu beſorgen und die anderen hundert Taler zu eigenem Pläſier zu gebrauchen. Und wie würde es mich

[1]) Als „Suite de l'oeuvre 13“ 1873 bei Simrock erſchienen.

freuen, wenn Du ſie bloß für recht unnütze, luſtige Sachen gebrauchteſt! Aber jedenfalls gib ſie aus; ſchreibe mir, wie raſch ſie verſchwinden! — Ich hatte hier vorgeſtern mein erſtes Konzert und außerordentlich guten Erfolg. Vorher war ich in Graz und Klagenfurt mit ebenſoviel Vergnügen; außerdem ſah ich bei ſchönſtem Wetter die prachtvollen Gegenden und erfreute mich gehörig. Mein Klavierſpiel imponiert hier genug, und ich gehe freilich auch nicht zurück. Grüße doch Herrn Marxſen und erzähle ihm das einſtweilen, ich ſchreibe ihm bald, doch beſorge einſtweilen dieſen Gruß. Sage ihm, daß meine Walzer, 2 und 4 händig erſchienen, kürzlich im Redoutenſaal auf zwei Klavieren geſpielt [Brahms hatte ſie für die Schweſtern Tauſig-Vrabély eigens bearbeitet], und mir auch paſſabel bezahlt worden ſind. Ich ſchreibe Herrn Marxſen, wenn ich einiges zu ſchicken habe. Zeitungen und Programme habe ich leider nicht da. — Wie geht es denn bei Euch in Hamburg und vor allem bei Dir im Haus? Weißt Du, wer denn etwa als Kapellmeiſter kommt, und vor allem, ſeid Ihr recht vergnügt und luſtig immer? Schreibe mir recht, wie's Euch geht, auch was Du verdienſt! Mir geht's gut, und mein Konzert hat mir viel Spaß gemacht. Ich hatte ſo lange hier nicht geſpielt, daß die Leute gar nicht wußten, was ſie erwarten ſollten, und derweil ging's famos den Abend. Und gleich mußt Du ſchreiben, damit ich weiß, daß Du die zweihundert Taler bekommen haſt. Ich wünſchte aber, Eliſe ließe das Geld bei Heinrich liegen und holte immer nur das Nötige . . . Biſt Du jetzt abonniert im Zoologiſchen Garten? Sonſt abonniere Dich heute mit Mutter, bitte ich Dich dringend" . . . Am 10. April ging Brahms nach Ungarn und gab in Preßburg (10. April) und in Peſth (am 22. und 26.) Konzerte.

Im Spätherbſt desſelben Jahres unternahmen Brahms und Joachim eine Konzerttournee, die am 9. November in Wien begann, in Graz und Klagenfurt fortgeſetzt, in Wien wieder aufgenommen und in Budapeſt am 10. Dezember beendet wurde. Ihrer Reichhaltigkeit und Mannigfaltigkeit ungeachtet wiederholten ſich die Programme nicht. Ein Muſikliebhaber, der den Künſtlern nachgereiſt wäre, hätte immer wieder etwas anderes zu hören bekommen. Alle dieſe Konzerte hatten den Charakter intimer muſi-

kalischer Abendunterhaltungen, bei denen das Publikum wie zufällig anwesend war, um die beiden Freunde zu belauschen. Keiner von beiden sah es darauf ab, durch Bravour hervorzustechen, sondern sie teilten sich brüderlich in ihre Aufgaben und vergnügten ihre Zuhörer, indem sie sich selbst das größte Vergnügen bereiteten. Zwischen den gemeinsamen gab Joachim in Wien noch eigene Konzerte, mit und ohne Mitwirkung von Brahms, der dabei als Komponist gar nicht, als Spieler nur wenig hervortrat (nur einmal entschiedener mit der in Wien bis dahin nicht öffentlich produzierten Schumannschen fis-moll-Sonate), und veranstaltete daneben noch drei Quartett-Produktionen mit M. Käßmayer, A. Hilbert und H. Röver, in deren dritter Joachim mit dem B-dur-Sextett von Brahms zu einem Vergleich mit Hellmesberger herausforderte, der nicht zu dessen Gunsten ausfiel. Kurz vorher hatte Joachim dasselbe Werk mit Ries, Blagrove, Zerbini, Paque und Piatti in London eingeführt.

Noch weiter erstreckte sich die Konzertreise, die Brahms im März 1868 von Hamburg aus mit Stockhausen unternahm. Brahms hatte sich 1867, da der Dirigentenposten der Philharmonischen Konzerte und der Singakademie nach Stockhausens Rücktritt wieder vakant geworden war, zum zweiten Male vergebliche Hoffnung auf die von ihm so heiß ersehnte Stelle gemacht. Die Hamburger befanden sich in so großer Verlegenheit, daß das Komitee der Konzertgesellschaft eigens einen Deputierten nach Rußland entsendete, um Anton Rubinstein zu gewinnen. Von Brahms wollte niemand etwas wissen, und Julius v. Bernuth, der Dirigent der Leipziger „Euterpe", wurde Stockhausens Nachfolger.[1])

[1]) Zum zweiten Male erhob Joachim, und wiederum vergeblich, seine warnende und mahnende Stimme. Er schrieb am 18. Februar 1867 von London an Avé Lallement: „Daß Ihr Euch nun aufrafft und dem größten Musiker unserer Tage (ich weiß, was ich schreibe!) Johannes Brahms in Hamburg die gebührende Stelle anweiset, ist nach den philharmonischen Antezedentien nicht wohl anzunehmen. Ein Stück misère und Verkennung scheint zur Entwickelung großer Geister immer zu gehören, und vielleicht hält das Komitee der Philharmonischen Gesellschaft es für landesväterliche Verpflichtung (wir haben noch immer regierende Fürsten genug zu nachahmenswürdigem Beispiel!) der Zukunft von Brahms durch Entsagung ein patriotisches Opfer zu bringen."

Er war höflich genug, ſeinen ſtillen Rivalen und deſſen Freund, der ſich umſonſt für ihn verwendet hatte, zu ſich einzuladen, und Brahms und Stockhauſen betrachteten ihre Mitwirkung beim vierten philharmoniſchen Konzerte der neuen Saiſon (14. Februar 1868) als eine Art beſchämender Strafe, die ſie den Hamburgern auferlegten. Sie mochten ſehen, wieviel ſie an den Künſtlern verloren hatten, die ihnen Beethovens G-dur-Konzert (mit den Brahmsſchen Kadenzen) und Schuberts „Memnon“ und „Geheimnis“ (mit der Brahmsſchen Orcheſterbegleitung) vortrugen.[1]) Die Tournee führte ſie von Hamburg nach Dresden, wo Tauſig gerade (am 29. Februar 1868) mit den Paganini-Variationen die Athener an der Elbe verblüfft hatte, über Berlin (7. März), Lübeck und Hamburg nach Kopenhagen. In Hamburg ſang Stockhauſen „Die Mainacht“ und „Von ewiger Liebe“ (auf dem Programm noch ohne Titel angezeigt) aus dem Manuſkript, in Berlin und Lübeck einige Romanzen aus der „Magelone“ und ließ, von Brahms begleitet, Schumanns „Liederkreis“ und „Dichterliebe“ miteinander abwechſeln. In Berlin, wo er eine neue Erſcheinung war, trat Brahms mit keiner eigenen Klavierkompoſition auf, ſondern ſpielte drei ſeiner gewaltigſten Repertoirſtücke: Schumanns C-dur-Phantaſie, Bachs Tokkata und Beethovens letzte Sonate op. 111. In der Hauptſtadt Dänemarks machten die Künſtler geradezu Senſation, ihr Erfolg wuchs von einem Konzerte zum andern, und ſie hätten nach dem dritten, das am 24. März im Kaſinoſaale ſtattfand, noch ein viertes und fünftes geben können, wenn nicht Brahms durch eine unüberlegte Äußerung, die er in einer, ihm und Stockhauſen zu Ehren von Niels Gade veranſtalteten großen Soiree fallen ließ, ſich den Paß gründlich verhauen hätte. Befragt, ob er das Thorwaldſen-Muſeum ſchon beſichtigt und wie es ihm gefallen habe, entgegnete er: „Ganz außerordentlich. Schade nur, daß es nicht in Berlin iſt.“ Wie empfindlich er damit den Nationalſtolz der Dänen beleidigen mußte, denen das Jahr 1864 noch ſchmerzlich in allzu naher Erinnerung ſtand, war ihm gar nicht eingefallen. Zu Klaus Groth, der den von Kopen-

[1]) Im Breslauer Orcheſterverein hatte Stockhauſen kurz vorher auch Schuberts „Greiſengeſang“ in der Brahmsſchen Bearbeitung geſungen.

hagen ſchleunigſt nach Kiel zurückgedampften Freund deswegen zur Rede ſtellte, ſagte er, er habe ja damit nur gemeint, es wäre beſſer, wenn ein ſchönes Werk und ſo ſchöne Sachen in einem großen Mittelpunkte ſtänden und viel geſehen würden. „Übrigens", ſetzte er wohlgelaunt hinzu, „habe ich ſoviel Geld verdient, daß ich lange nichts mehr nötig habe, und ſo iſt es auch einerlei" [1])...

Nach dieſer notgedrungenen Abſchweifung kehren wir wieder zum Beginn des Jahres 1866 zurück; Brahms verabſchiedete ſich von ſeinem Freunde Dietrich in Oldenburg, in deſſen Hauſe er eine gemütliche Woche verlebt hatte, um endlich in Hamburg daheim zum Rechten zu ſehen. Er kam dort am 11. Januar an, hielt ſich aber nur kurze Zeit auf. Es genügte ihm, die Überzeugung gewonnen zu haben, daß ſein guter Vater keine geeignetere Wahl hätte treffen, nicht beſſer für ſein Alter hätte vorſorgen können als durch die Verbindung mit Frau Karoline Schnack. Nicht unwahrſcheinlich iſt es, daß er bei der Ordnung ſeiner Muſikalien, die beim Umzuge des Vaters in große Kiſten verpackt worden waren, ein beſtimmtes Blatt wieder auffand, das er längſt vermißte: das Blatt, auf welchem er ſich den Text zu ſeiner im Jahre 1861 begonnenen Trauerkantate notiert, und von der er bereits einige Abſchnitte komponiert hatte. Über dieſe Reliquie, die in der Geſchichte des Deutſchen Requiems eine wichtige Rolle ſpielt, wird noch mehr zu ſagen ſein. Vorläufig möge die Andeutung genügen, daß irgendeine äußere Veranlaſſung (vielleicht eben dieſes Blatt), die mit dem inneren Antriebe ſeines Herzens zuſammentraf, die Urſache geweſen ſein muß, daß er Hamburg ſo ſchnell wieder verließ, und daß er, anſtatt nach Wien zu reiſen, wohin es ihn gerade damals ſo mächtig zog, nach Karlsruhe zurückkehrte, um dort den Reſt des Winters in möglichſter Stille und Abgeſchiedenheit zu verbringen. Noch im Sommer hatte er ſeiner Schülerin Hania Graßl, bei der er ſich für ein ihm zugeſchicktes Variationenheft ihres Schwagers Karl Nawratil bedankte, geſchrieben, er denke im Januar nach Wien zu kommen, und denſelben Termin anderen Freunden, mit denen er korreſpondierte, angegeben. Es ging ihm nahe, daß er Klara Schumann, die im Januar 1867 nach einer Pauſe von zehn Jahren wieder

[1]) Klaus Groth a. a. O.

in Wien konzertierte, nicht zur Seite ſtehen konnte. Zwar band er ſie allen guten Bekannten auf die Seele und freute ſich, von dem unbeſchreiblichen Enthuſiasmus zu hören, den ſie in ihren ſechs Wiener Konzerten erregte — aber er wäre doch lieber der perſönliche Zeuge ihrer Triumphe geweſen. Im Januar oder Anfang Februar ſchreibt er, „eben“ von Hamburg nach Karlsruhe zurückgelangt, an Fräulein Graßl: „Es iſt mir recht ſchmerzlich, daß ich gerade dieſen Winter mich ſo viel aufhalten laſſe, und nicht ihr und Ihr Führer ſein kann.“ Was ihn zurück- und aufhielt, war das Gefühl, daß der rechte Zeitpunkt für die Fortſetzung und den Abſchluß jener Kantate gekommen war, die ſich zum „Deutſchen Requiem“ auswachſen ſollte. Darum ging er in die viel verſpottete „tote Stadt“, in die „großherzogliche Schlummerreſidenz“, in das winterſtille Karlsruhe, von dem die Fürſtin Carolyne Wittgenſtein ſagte: „La ville de Carlsruhe est une tragédie classique d'un poète médiocre.“

Sein Leben dort war das denkbar regelmäßigſte und pendelte wie ein Uhrwerk ab. Brahms wohnte bei ſeinem Freunde Julius Allgeyer in der Langen-, heute Kaiſerſtraße, lief im Schloßgarten und Hardtwald ſpazieren, arbeitete dabei fleißig im Kopfe, ſpeiſte gewöhnlich mit Allgeyer und Levi im „Naſſauer Hof“ zu Mittag und ſah es gern, wenn ſich dort auch am Abend ein kleiner Kreis von Männern einfand, mit denen ein vernünftiges, heiteres Geſpräch geführt werden konnte. Zu ihnen gehörten der großherzogliche Kammerſänger Joſef Hauſer, der Sohn des mit Mendelsſohn und Hauptmann befreundeten Franz Hauſer, der ſchon früher erwähnte Violiniſt Paul David und Advokat Dr. Ettlinger, der Vater der Meluſine-Dichterin. Ein Jahr darauf trat auch Gymnaſialdirektor Geheimrat Guſtav Wendt in dieſen Kreis ein. Durch umfaſſende literariſche und muſikaliſche Bildung ausgezeichneter klaſſiſcher Philologe und fein empfindender Überſetzer des Sophokles — er hat ſeine 1884 erſchienene Neubearbeitung der Sophokleiſchen Dramen Brahms zugeeignet —, Herausgeber deutſcher Dichter, Verfaſſer einer Sammlung formvollendeter akademiſcher Reden, gefeiert, geliebt und gefürchtet als unerhört freiſinniger Erzieher und Mentor der ſtudierenden Jugend, war Wendt ein Mann ſo recht nach dem Sinne ſeines liberalen Landesherrn, des weit-

blickenden und oppositionsluſtigen Großherzogs Friedrich, der ſich ſeinen erſten Miniſter aus der Paulskirche holte, auf dem Frankfurter Fürſtentage die Einführung eines geſamtdeutſchen Parlaments beantragte und eine reinliche Trennung von Staat und Kirche vollzogen wiſſen wollte. Und Wendt war auch der Mann, der Brahms ſo wohl gefiel, daß er ihn immer wieder aufforderte, im Sommer in ſeiner Nähe zu ſein; er nannte ihn den „treuen Wendt".

Nach Levis Behauptung ſoll Brahms den „größten Teil des Requiems" in dieſem Karlsruher Winter komponiert haben, was nur inſofern ſeine Richtigkeit hat, als er die beiden erſten Sätze wieder vornahm und den dritten — bis auf die Schlußfuge — neu hinzufügte. Ehe er in Karlsruhe mit dem bewußten Orgelpunkt fertig wurde, ging er wieder in die Schweiz. Er hätte die Reſidenz noch früher verlaſſen, wenn er nicht zu einem Hofkonzert engagiert geweſen wäre, das am 16. April ſtattfand. Seine Walzer, deren Manuſkript er Rieter zuſandte, kündigten ihn im Schanzengarten an. Von Winterthur ſchreibt er an Allgeyer, der Vater Brahms zur Hochzeit ein von ihm aufgenommenes photographiſches Porträt ſeines Sohnes geſchenkt hatte: „Ich bekomme eben einen ſo ſchwärmeriſchen Brief von meinem Vater, daß ich durch und durch Freude bin und Dir doch gleich mit einer Zeile ſeinen und meinen innigſten Dank ſagen muß. Mein Vater iſt des Schreibens ſo ungewohnt, daß er wohl trotz aller Begeiſterung ſich nicht dazu entſchließen wird, Dir zu antworten. Du nimmſt ihm das hoffentlich nicht übel, und ſäheſt Du, wie ſein Brief an mich von Entzücken ſtrahlt und mir Dank für Dich aufträgt, Du wärſt auch ganz vergnügt. — Für eine eigentliche Schweizerreiſe habe ich mir denn, wie ich merke, eine recht unpaſſende Jahreszeit ausgeſucht. Doch kann ich ſie jetzt auch nicht überſchreiten — ſehen will ich die Eisberge denn doch aus immer näherer Nähe. Im übrigen vergißt man jetzt doch wirklich alles über einen politiſchen Leitartikel. Und leider, ob ſie ſich nun dreißig oder ſieben Jahre ſchlagen, es wird ſo wenig für die Menſchheit geſchlagen wie damals, als ſie ſich dreißig und ſieben Jahre ſchlugen." In ähnlichem Sinne hatte er kurz vorher von Karlsruhe an Gänsbacher geſchrieben. Die Sängerin

Marie Wilt, die 1865 in Graz als Donna Anna die Bühne mit ungewöhnlichem Erfolge beſchritten hatte, ſollte nach Karlsruhe engagiert werden, zog es aber vor, nach Berlin zu gehen. „Berlin und Bismarck“ — ruft Brahms aus, „da müſſen wir wie Ihr ſtillhalten!“ Er leſe die „Neue Preſſe“ und „Oſtdeutſche Poſt“ und wiſſe ſo manches, außer dem, was gute Freunde ſchreiben. Es ſei ſein Lieblingswunſch, einmal die Schweiz zu genießen, wie er manches Stück Deutſchlands genoſſen habe.

Aus dieſen und anderen ähnlichen Äußerungen läßt ſich erkennen, daß ſein politiſcher Horizont damals im ganzen noch ebenſo beſchränkt war wie der ſeiner Landsleute in Nord und Süd, welche die Politik Bismarcks nicht begriffen. Mit der Sehnſucht nach der Schweiz und ihren Eisbergen aber hatte es noch ſeine eigene Bewandtnis: er ſuchte für das embryonale Werk, von dem er fühlte, daß es Epoche in ſeinem Leben machen werde, einen weiteren landſchaftlichen Horizont, als ihm die Lichtentaler Höhe, die Karlsruher Schloßfreiheit und der Schanzengarten eröffneten. Kaum war die frühe und rauhe Jahreszeit, die zu Bergwanderungen nicht einlud, vorüber, ſo ſaß er auch ſchon hoch oben auf dem Züricher Berge, wo die beſchworenen Tongeiſter des Deutſchen Requiems ihm gleichſam vom Himmel direkt ins Fenſter ſteigen konnten. Nach ſeinem Abſchied vom Rieterſchen Hauſe (Anfang Juni) meldete er dem prädeſtinierten Verleger des Requiems aus Zürich: „Lieber Herr Rieter, Chor und Orcheſter mögen einſtweilen pauſieren, denn ich habe notwendigſt Ihnen und Ihrer lieben Familie einen recht herzlichen und freundlichen Gruß zu ſenden. Meine Komponier-Höhle iſt wirklich reizend, nur kommt ſie mir etwas wie ein Witwenſitz vor, welche unangenehme Empfindung ich entſchieden Ihnen zu danken habe. Ach und was ſonſt noch alles zu danken! Aber das Papier hat hier ein Ende, die ſchönſten Verſe finden keinen Platz mehr . . . Ich wohne außerhalb Fluntern, recht hoch, deſto niedriger die Zimmer, recht weite Ausſicht, deſto enger die Zimmer.“ —

Unter der waldigen Kuppe des Zürichberges erhebt ſich das einſtöckige Häuschen des ehemaligen Gemeindeſchreibers Kuſer — die heutige Kuſerſtraße iſt nach ihm benannt — in prachtvoller Lage. Aus den beiden Fenſtern des von Brahms bewohnten

Zimmers überblickt man Stadt, See und Gebirge, und die Gletscher des Berner Oberlandes grüßen aus dem blauen Duft der Ferne wie die Sendboten einer anderen Welt mit ihren strahlenden Eishäuptern herüber. Fluntern gehörte damals noch nicht zur Stadt, sondern war ein Dorf, das sich als solches durch den ländlichen Charakter seiner Wein-, Obst- und Blumengärten kennzeichnete. In der Nähe des Kuserschen Hauses gegen den Wald zu befand sich der „Forster", eine Gastwirtschaft, in der Brahms manchmal allein zu Mittag speiste. In der Regel erschien er um 12 Uhr im „Museum" und ging, nachdem er die Zeitungen gelesen hatte, mit Kirchner zu Tisch. Schon um 10 Uhr morgens spazierte er, nach früh vollbrachter Tagesarbeit, durch das benachbarte Hottingen, Zürichs akademisches Viertel, zur Stadt hinunter, und wenn er zu müde war, um von seiner Zeche lustiger Gesellen des Nachts wieder zu Berge zu fahren, übernachtete er bei Kirchner im „Blauen Himmel" oder bei Hegar in der Gemeindegasse auf dem Sofa, ja sogar im Notfalle wohl auch auf der blanken Diele unter dem Klavier.[1]) Sein Weg zur Stadt führte durch die elegante Plattenstraße, in der ein Haus besondere Anziehungskraft auf ihn ausübte. Dort wohnte der schon damals hochberühmte Professor der Chirurgie, Dr. Theodor Billroth, und bei ihm gaben sich alle neun Musen gern ein heiteres, durch materielle Genüsse gewürztes Rendezvous. Billroth, der bei Kirchner Musikunterricht nahm, war auf die Ankunft des Fremdlings durch jenen vorbereitet worden, und die neue Bekanntschaft ging schnell in eine von beiden Seiten treulich gepflegte Freundschaft über, die nur der Tod des um vier Jahre Älteren (Billroth starb am 6. Februar 1894) zerreißen konnte.

Einer leidenschaftlichen Natur von Billroths einziger Art, die den Gelehrten und Künstler, den Meister des Wortes und der Tat, den Denker und Helden auf das glücklichste in sich vereinigte, gelang es, alles, was sie besitzen wollte, im Sturm zu erobern. Die hinreißende Liebenswürdigkeit dieses für einen Thron geborenen Genies, das den Wahlspruch seines Lehrers Langenbeck „Nunquam retrorsum!" zu seinem eigenen gemacht hatte, war so unwider-

[1]) Vgl. A. Steiner: „Neujahrsblatt der Züricher Musikgesellschaft von 1898".

ſtehlich, daß ſie auch ſeine Gegner entwaffnete, und das Vertrauen, das er durch ſeine bloße Perſönlichkeit erweckte, ſo grenzenlos, daß man ſich ihm auf Tod und Leben, auf Gnade oder Ungnade unterwarf, in dem ſicheren Bewußtſein, gar nichts Beſſeres tun zu können. Wer etwa der ſtillen Magie ſeiner großen blauen Augen widerſtand, den nahm der tiefe Klang ſeiner ſanft überredenden und warm überzeugenden Stimme gefangen. Billroth, der ſich ſelbſt ſcherzweiſe einen Rattenfänger nannte, machte von ſeiner körperlichen und geiſtigen Überlegenheit den weiſeſten und verbindlichſten Gebrauch, ließ ſie den, gegen den er ſich ihrer bediente, am letzten fühlen, behandelte den tief unter ihm Stehenden als ſeinesgleichen und erhob den Unberatenen, um ihn auf einer höheren Stufe, als der zuvor von ihm eingenommenen, zurückzulaſſen. Ja, er ging ſoweit, daß er das Verhältnis zwiſchen Lehrer und Schüler umkehrte, zu beiderſeitigem Heil und Gewinn, und es war keine Übertreibung, wenn er ſagte, daß er von ſeinen Schülern das meiſte gelernt habe. Ein fauſtiſcher Drang nach übermenſchlicher Erkenntnis trieb ihn an und jagte ihn durch alle Reiche der Wiſſenſchaft; aber dem „Ignorabimus“ des Theoretikers begegnete er mit dem wundervollen Ergebniſſe ſeiner zum Segen der Menſchheit angewandten Praxis, und von der unfruchtbaren ſkeptiſchen Philoſophie eines negierenden Kritizismus wandte er ſich ab mit dem Prinzip des tatenfrohen Mannes: Handeln wir, und wir werden erkennen! Und dieſer raſtloſe Mann der Tat war auch ein ſtiller Träumer und Poet, der ſich aus den trüben Schatten des irdiſchen Jammertales zu den reinen Regionen der göttlichen Kunſt emporſchwang, um bei ihnen Erholung, Troſt und Stärkung zu ſuchen. Was Taine von den erlauchten Zeitgenoſſen des Cinquecento ſagt, gilt auch von Billroth, dieſem ſpätgeborenen Nachzügler der Renaiſſance: „Je mehr ein Menſch gelitten, gefürchtet und ſich abgemüht hat, deſto mehr genießt er die Freude. Je mehr ſeine Seele von heftigen Beängſtigungen und düſteren Betrachtungen beſeſſen geweſen iſt, deſto größeres Vergnügen empfindet er von edler und harmoniſcher Schönheit. Je mehr er ſich angeſpannt oder ſich beherrſcht hat, um etwas durchzuſetzen, deſto mehr genießt er, wenn er ſich öffnen oder ſich gehen laſſen kann. Der alltägliche Ernſt ſeines Lebens, die Fülle ſeiner Gefahren und

die Schwierigkeit, mit welcher sein Ausruhen und sein Sichgehenlassen verbunden ist, tun nichts als die Eindrücke, welche er von den Künstlern empfängt, noch zu beleben und zu verfeinern." Daß Asklepios, der Vater der Ärzte, nach der griechischen Sage ein Sohn des Apollon war, erwies sich durch das Beispiel Billroths von neuem. Ein echter Apollonenkel, verstand er sich auf Saitenspiel, Tanz und Gesang ebensogut wie auf seine Medizin, und wie er von jedem Gelehrten verlangte, er solle ein Künstler sein, vom Arzte aber besonders, daß er dem Namen „Heilkünstler" Ehre mache, so war auch er inner- und außerhalb seiner Wissenschaft ein wahrer Künstler. Was ihm als Klavierspieler und Geiger an Technik mangelte, wog er reichlich durch sein rasches und richtiges Erfassen und durch sein feines, gründlich gebildetes musikalisches Verständnis auf. So stellte er als Quartett- und à quatre mains-Spieler seinen Mann und führte als Musikkritiker (von 1861 bis 1863 in der „Neuen Züricher Zeitung") eine schneidige, gefürchtete Feder. „Wenn erst ein Arzt musikalisch wird," sagt der Beethoven-Biograph Wilhelm von Lenz, „so wird er es gewöhnlich recht gründlich."

Schon am 22. April 1866 hatten Kirchner und Brahms das neue G-dur-Sextett bei Billroth vierhändig gespielt, und später übernahm dieser selbst bei einer Aufführung nach dem Original die zweite Bratsche — er hatte das Instrument erst kurz vorher behandeln gelernt — und am 17. Mai schreibt er seinem „lieben Brahms" eine genaue Tour durchs Berner Oberland vor. Brahms dankte ihm (noch aus Winterthur, von dem er gelegentlich nach Zürich hinüberzufahren pflegte) für die freundliche Aufmerksamkeit und meldete, daß er, ohne seinen Rat abzuwarten, diesen bereits aufs schönste und genaueste befolgt habe. Die „herrliche Tour" über Bern, Thun, Thuner See, Interlaken, Himmelflüe, Grindelwald, Lauterbrunnen, Mürren, Selisberg, Flüelen, Luzern und Zug sei bereits absolviert, und er werde jetzt in Zürich Logis suchen, um von den Herrlichkeiten der Alpenwelt bald noch öfter und mehr zu sehen. Am 22. Juli machten sie zusammen mit Kirchner eine Partie nach Rapperswyl. Kirchner vermittelte auch die Bekanntschaft mit Gottfried Keller, die sich indessen erst bei Brahms' viertem Schweizer Aufenthalt (1874) für beide Teile er-

giebiger gestalten sollte. Steiner (a. a. O.) läßt sich von Hegar erzählen, daß Brahms damals wie später bei Wesendoncks verkehrt und ein lebendiges Interesse an den Tag gelegt habe für alles, was man dort über Wagner erfahren konnte. So habe er die ersten Skizzen zu „Tristan und Isolde" und eine Klaviersonate, sowie die von Wagners eigener Hand geschriebene „Rheingold"-Partitur „mit einer gewissen Ehrfurcht" betrachtet, wie er überhaupt damals immer mit großem Respekt von Wagner gesprochen habe.

Am 17. August räumte Brahms das Häuschen auf dem Züricher Berge und vertauschte es mit dem auf der „Luisenhöhe" in Lichtental gelegenen. Er wollte nur vier Wochen in Baden-Baden bleiben, die er für die vorläufige Schlußredaktion seines, bis auf den fünften Satz, vollendeten Requiems nötig zu haben glaubte, gab dann aber noch einen Monat zu und ließ sich von Joachim gern zu der kleinen Konzertreise verführen, die, wie wir bereits wissen, am 24. Oktober in Schaffhausen begann und Mitte November in Mannheim ihren Abschluß fand. Joachim reiste nach Paris, und Brahms kehrte nach anderthalbjähriger Abwesenheit von Wien dorthin zurück. Einige Briefstellen werden genügen, uns über seine Stimmung zu unterrichten. Sie war die denkbar beste, nach der schweren, glücklich vollbrachten Arbeit, und wurde durch die andauernd guten Nachrichten, die er von Hause empfing, und durch die Aussicht auf die lustige Reise mit seinem geliebten Joachim bis zum Übermut gesteigert. „Mit einer Symphonie kann ich leider nicht aufwarten, aber ein Gaudium wäre mir's, wenn ich Dich, lieber Albert, einen Tag hier hätte, um Dir mein sogenanntes ‚Deutsches Requiem' vorzuspielen". (Baden-Baden, September, an Dietrich).[1])

„Nicht wahr, das glauben Sie mir, daß ich Ihren Brief auszugenießen verstand? So lange konnte mich das Anschauen und Lesen der zierlichen Schrift und der liebenswürdigen Worte erfreuen, ehe der Dank sich hervordrängt. Auch den zweiten Grund mögen Sie geahnt haben — ich bin wirklich lange und oft im Begriffe gewesen, nach Wien zu fahren. Es zieht mich so

[1]) Von Dietrich in seinen „Erinnerungen" unrichtig „Hamburg 1867" datiert.

vieles. Ich hoffte und hoffe noch, es muß ſich Bedeutendes begeben bei Ihnen, das möchte ich mit erleben — doch Politik und junge Mädchen!" (Ebendort an Nelly Lumpe.)

„Ich denke entſchieden den Winter in Wien zuzubringen, ja, ich war oft auf dem Sprunge, hinzufahren. Da mich perſönlich der Krieg und die jetzigen Verhältniſſe nicht berühren, ſo zieht mich vieles, gar vieles nach Wien, und könnten nur praktiſche, nötige Gründe mich lange aufhalten. Wie ſehr das Erlebte den ganzen Menſchen packte und beſchäftigte, wirſt Du an Dir ſelbſt erfahren haben. Bei Euch iſt es denn doch wirklich ſo ſchlimm, daß man feſt hoffen könnte, bald das Erfreulichſte erleben zu müſſen! Aber — die Welt geht langſam vorwärts, einſtweilen können wir wohl den Preußen immerhin für den Krakehl danken, ohne das geht's gar nicht vorwärts." (Ebendort an Gänsbacher.)

„Sie tun trotz meiner wiederholten Anſpielungen gar nicht desgleichen, und ich muß mich noch an Ihre Frau [wenden], um für den Schanzengarten eingeladen zu werden. Ich komme aber, Sie mögen nun wollen oder nicht. Doch kurz zur Sache, lieber Herr Ullmann-Rieter! Joachim ſpielt den 21., 23. und 27. in Baſel, Zürich und Bern, am 15. November in Paris. Bis zum 7., 8. November ungefähr wünſchten wir beide zuſammen Konzerte zu geben bei Ihnen. Da nun drei Städte ſchon mit Joachim bedacht ſind, ſo dächte ich, wir blieben in Winterthur und gäben da abwechſelnd für die Synagoge, das neue Schulhaus, das Krankenhaus, die Maladen von der Grenzwacht uſw. Konzerte. Die reſp. Stiftungen garantieren die Koſten, vom Gewinn kriegen wir jeder etwa 120 %, ſo wird ſich die Sache wohl machen. Ihrer Frau wird das nun wohl alles recht ſein, und was Sie meinen, haben Sie vielleicht die Freundlichkeit, mir mit einer Zeile zu melden. Im Ernſt: wie, was, wo, warum ſollen wir machen? Ich weiß nur eine beſcheidene Antwort auf das letzte. Wir ſpielen natürlich lauter Sachen aus Ihrem Verlage, mindeſtens aus Ihrer Leihanſtalt. Dr. Z. lade ich direkt ein, wenn Sie nur gütigſt für ſeine Mitwirkung ſich verwenden wollen. Haben Sie die Violinſonate von Weber[1]) in E ſchon gedruckt, oder

[1]) Welcher Weber?

müſſen wir uns das Manuſkript erbitten? Doch — nun kommen Sie, wenn Sie mögen, verfügen Sie ganz über uns, ‚zu jedem reinlichen Geſchäft', und ſonſt ſchreiben Sie einen Abſagebrief." (Ebendort 6. Oktober an Rieter).[1])

Kurz vor ſeiner Abreiſe nach Wien aber richtete er von Mannheim aus folgende Zeilen an den Vater:

„Ich ſchreibe nur wenige Worte, damit Du erfährſt, daß ich ſehr vergnügt bin und im Begriff, nach Wien zu fahren. Adreſſiere: Wien, Muſikhandlung des Herrn Spina, am Graben. Unſere Reiſe hier war höchſt luſtig und in jeder Beziehung erfreulich. Joachim mußte leider geſtern nach Paris, ſonſt hätten wir uns noch lange erfreuen können, den Leuten hier vorzumuſizieren. Meine Sachen ſind hier ſehr gekannt und geliebt, mein Spiel hört man gern, und nur zuviel Vergnügen macht ſo das Konzertgeben . . . Über Deine Verbindung freue ich mich wohl jeden Tag aufs neue! Wie beſorgt und unruhig würde ich an Dich denken, wüßte ich Dich allein, und hätte ich nicht an eine zweite Mutter freudig zu denken, die Dich glücklich macht. Grüße ſie alſo auf herzlichſte und den zweiten Fritz [Fritz Schnack, den Stiefbruder] und laß mich auch recht oft hören von allem. Ich ſoll in wenig Stunden abfahren. Nächſtens ſchreibe ich mehr. Lebe recht wohl und behalte lieb Deinen Johannes."

Das Manuſkript ſeines Requiems im Koffer und eine vollgeſpickte Börſe in der Taſche, kam Brahms Ende November 1866 nach Wien, ſtieg zuerſt bei ſeinen Freunden Arthur und Bertha Faber ab, verlebte einen fröhlichen Weihnachtsabend in ihrem Hauſe und bezog dann im vierten Stock des Geroldſchen Hauſes (Poſtgaſſe Nr. 6) bei Frau Favarger ein dreifenſtriges Eckzimmer, das durch ein als Durchgang benutztes Kabinett mit dem Vorzimmer verbunden war. Er ſtellte ſein Klavier ans Fenſter, den Schreibtiſch daneben, freute ſich des weiten Ausblicks, der ihm ein Stück Alt-Wien mit den Türmen der Jeſuitenkirche und dem Kahlenberge

[1]) Mit der Anrede „Ullmann-Rieter" ſpielt Brahms auf den Impreſario Ullmann an, der damals die Welt mit der für ſeine „Patti-Konzerte" angeworbenen Künſtlertruppe bereiſte. Für wohltätige Zwecke konzertieren zu laſſen, war eine Paſſion der Frau Klara Rieter, Dr. Z. eine bei Kirchner und Brahms mißliebig gewordene Perſönlichkeit.

im Hintergrunde zeigte, beſuchte regelmäßig das Café Deuerlein an der Ecke der Wollzeile, wo er mit Robert Volkmann und Goldmark zuſammenſaß, ging in den neuen Anlagen des Stadtparks ſpazieren und wäre ſehr zufrieden geweſen, wenn ihn nicht die Trommler und Trompeter der allzu nahen Stubenringkaſerne beim Eintritt der wärmeren Jahreszeit aus ſeiner gemütlichen Wohnung wieder vertrieben hätten. Seine erſte Sorge in Wien war, den Klavierauszug ſeines Requiems anzufertigen, um ihn Frau Schumann, die ſich ſchon in Baden-Baden, als Johannes ihr das Werk aus der Partitur vorſpielte, entzückt darüber geäußert hatte, auf den Weihnachtstiſch legen zu können. Sie hatte ſich ihr Geſchenk redlich verdient dadurch, daß ſie in Frankfurt am Main dem A-dur-Quartett, in Leipzig dem Horn-Trio durch ihr meiſterhaftes und klares Spiel zu einem ungewöhnlichen Erfolge verhalf, und berichtete am 9. Dezember 1866 an Levi: „Von Johannes hatte ich mehrere Briefe aus Wien; es gefällt ihm ganz wie ſonſt, das Leben, die Bekannten ganz gut. Über den Verfall des Theaters aber ſchreibt er ſehr traurig und glaubt an baldigen gänzlichen Zuſammenſturz.[1]) Er macht jetzt den Klavierauszug vom Requiem, nennt es aber ‚eine bitterböſe Arbeit‘, da er doch keine der vielen Schönheiten auslaſſen mag“ .... Am 30. Dezember ſchreibt Frau Schumann an ebendenſelben: „Johannes hat mich überraſcht mit dem Klavierauszuge des Requiems, worüber ich ſehr erfreut war, und was ich mir ſchon wieder mit wahrem Genuſſe durchgeſpielt habe. Mir ſcheint, es geht doch alles in Wien wieder den alten Gang, und denken Sie: Hellmesberger, der im vorigen Jahre den Streich geſpielt mit dem Quintett, iſt jetzt ganz zärtlich gegen Johannes und hat auch das zweite Sextett auf das Programm geſetzt. Mit Füßen treten ſollte man ſolch Volk!“ [2])

Von der erſten, erfolgloſen Aufführung des G-dur-Sextetts

[1]) Laubes unfreiwilliger Rücktritt von der Direktion des Burgtheaters rächte ſich, und die Hofoper befand ſich unter Salvis ihrem Ende nahender Direktionsführung in vollkommener Deroute.

[2]) Hellmesberger wollte Brahms die Begünſtigung Ferdinand Laubs fühlen laſſen und akzeptierte das f-moll-Quintett, um es dann beiſeite zu legen. Das Werk kam erſt am 16. Dezember 1875 (!), von Epſtein geſpielt, bei Hellmesberger als Novität zur Aufführung.

(am 3. Februar 1867) ist schon bei der Besprechung des Werkes die Rede gewesen. Ebenso von den Konzerten, die Brahms im Februar und März 1867 in Österreich und Ungarn gab. Daß er das Requiem gern in Pest „losgeworden" wäre, d. h. zur Aufführung gebracht hätte, erfahren wir aus einem im April an Dietrich gerichteten Briefe. Er will es Dietrich schicken, wenn dieser nach Düsseldorf zum Musikfest gehe, damit er es auch den Bonner Freunden Deiters und von Noorden mitteilte. Seltsamerweise schlägt er auch Joachim Teile des Requiems für das Programm ihrer Wiener Novemberkonzerte vor. Es lag ihm ersichtlich viel daran, die stumme Partitur endlich einmal erklingen zu hören. Von Levi, der in solchen Fällen immer zuerst bei der Hand war, trennte ihn für einige Zeit ein Zerwürfnis. Levi war durch Krankheit tief herabgestimmt, und es hatte wenig zu seiner Ermutigung beigetragen, daß Brahms ihm gelegentlich einmal, aber sehr mal à propos den Standpunkt über seine Kompositionen gründlich klarmachte. „Wenn ich nicht dächte", schrieb er ihm, als er bemerkte, wie sehr er den Freund gekränkt hatte, „wir sähen uns sehr bald wieder, würde ich jedenfalls jetzt ein Stündchen bloß und ganz an Dich schreiben. So aber verzeihe, wenn ich erst mündlich Dich bitten werde, so herzlich gut Gemeintes, wie ich Dir sagte, nicht bitter zu nennen und zu nehmen, es auch nur schön und gut und freundlich wirken zu lassen. Sonst habe ich doch gar zu sehr recht, wenn ich oft bedenklich meine, einen Mann braucht man nicht zu versuchen, biegen zu wollen, und Stillschweigen sei nur gar zu oft das Beste." Dasselbe meinte Levi und erwiderte nichts mehr. Infolgedessen kam Brahms im Sommer nicht nach Baden-Baden, sondern lud Vater und Stiefmutter nach Österreich ein. Sie sollten ihre nachträgliche Hochzeitsreise in seiner Gesellschaft machen. Der Gedanke, den beiden guten Leuten die Herrlichkeiten der Steyrischen und Salzburgischen Gebirgswelt zu zeigen und sich an ihrem Erstaunen zu weiden, bereitete ihm ein inniges Vergnügen.

Dieser schöne, des liebenden Sohnes würdige Gedanke war denn auch so ziemlich das Beste an der wunderlichen Reise, die Johannes mit seinem Vater und Gänsbacher am 2. August von Wien aus antrat. Mutter Karoline hatte als praktische Frau

das klügere Teil erwählt und war in Hamburg geblieben. Von der Ausrüſtung, die Gänsbacher als erfahrener Alpenwanderer den beiden empfahl, wollten ſie nichts wiſſen.[1]) Jeder nahm nur ein Paar Stiefel und einen Anzug mit und ſetzte ſeinen Stolz darein, als abgehärteter Mann keine Unterbeinkleider zu tragen. Dem Alten disputierte Gänsbacher, zum großen Verdruß des Jungen, dieſes notwendige Wäſcheſtück auf. Johannes gefiel es überhaupt nicht, daß ein anderer in Touriſtenangelegenheiten ihm, der bereits das Berner Oberland befahren hatte, überlegen ſein ſollte; er fürchtete offenbar, in ſeiner Beſorgnis für den Vater verkürzt und von dem Freunde bei ſeinem Vater ausgeſtochen zu werden. „Maulhalten, Hannes," war das dritte Wort des Alten. Johannes tat immer das Gegenteil von dem, was Gänsbacher anriet, und gebärdete ſich dabei wie ein verzogenes Kind. So gab es unaufhörliche Reibereien, und Vater Jakob mußte begütigen und vermitteln. So lange ſie ſich auf der Eiſenbahn und im Wagen fortbewegten oder die Täler der Vorgebirge über breiten Fahrſtraßen durchſchritten, bewährte ſich die Brahmsſche Garderobentheorie: „Nur keinen unnützen Ballaſt, nur nichts Überflüſſiges!" ganz vortrefflich. Sie beſuchten die Familie des Dr. Hauer in der Öd, pilgerten von Gutenſtein durch Kloſter- und Höllental zur Singerin und nach Reichenau, fuhren mit der Bahn über den Semmering nach Mürzzuſchlag und zu Wagen nach Mürzſteg, gingen ſieben Stunden lang nach Mariazell und langten endlich in Weichſelboden und Wildalpen am Fuße des Hochſchwab an. Vater Brahms erſchrak vor dem rieſigen Berge und erklärte, ſin Jung und der Dokter ſollten man tauſammen dort up, er werde unten auf ſie warten. Johannes mußte ſich den Bergführer gefallen laſſen, den Gänsbacher, ſchon des Gepäcks wegen, beſtellt hatte, zeigte aber dann, daß er dieſen unwillkommenen Begleiter nicht brauchte, behielt den Überzieher trotz des heißen, ſteilen Weges an und lief immer um zehn Minuten voraus, ſo daß Gänsbacher die ganze Tour über allein blieb. Mit unheimlicher Schnelligkeit ſetzte Brahms über Schutthalden und gefährliche Stellen hinweg, wobei ihm ſeine Kurzſichtigkeit inſofern zu ſtatten kam, als er die Gefahren gar nicht bemerkte, denen er ſich preisgab. Während

[1]) Die ergötzlichen Details verdanken wir Joſef Gänsbacher.

des fünfstündigen Anstieges blieben die Berge in Nebel gehüllt. Als sie oben im Schutzhause waren, begann sich der Dunst zu zerteilen, und sie hätten die schönste Aussicht gehabt, wenn Brahms sich nur eine Viertelstunde geduldet hätte. Gänsbacher dachte ihn durch den mitgenommenen Proviant in bessere Laune zu bringen. „Willst Du nicht einen Schluck Wein?" fragte er. „Ach, ich habe eigentlich gar keinen Durst," erwiderte Brahms, „na gib mal her." Er nahm die dargebotene Flasche und trank sie, ohne abzusetzen, auf einen Zug aus. Dann sagte er: „Der Vater wartet unten" und ließ sich weder durch Vorstellungen noch Bitten zurückhalten. „Du kannst ja so lange oben bleiben, wie es Dir gefällt. Ich gehe." Und damit ging er. Gänsbacher folgte ihm seufzend; er wollte Brahms den bedenklichen Abstieg nicht allein machen lassen. Der aber lief, als ob er gejagt würde, und Gänsbacher verlor ihn bald aus dem Gesicht. Im Wirtshause rief ihm Brahms, der bereits abgegessen hatte, entgegen: „Na, wo bist Du denn so lange geblieben? Ich warte schon seit einer Stunde auf Dich." Natürlich waren seine Stiefel zerrissen und durchgelaufen, worüber Brahms sich furchtbar entrüstete — der Führer hätte einen besseren Weg einschlagen sollen! Nun mußten sie, zum Ärger von Brahms, der womöglich alles zu Fuße machen wollte, per Wagen nach Hieflau und durchs Gesäuse nach Admont, von da abermals per Wagen nach Aussee. Beim Hofrat N., bei dem sie eingeladen waren, ging Johannes zwei Tage in Pantoffeln herum, bis er sein ausgebessertes Schuhwerk wieder bekam. Beim Anblick des Grundlsees sagte der Alte: „Kiek, Hannes, ganz wie bei uns das Alsterbassin"! Von dort reisten Vater und Sohn allein weiter, Johannes ersichtlich froh, daß er seinen Vormund und Reisemarschall los wurde und nun seinem guten Alten nach Herzenslust vorschwärmen konnte, was seinem Sinn gefiel. Sie spazierten am Kammersee bei Mondschein, bestiegen in Ischl den Kalvarienberg, fuhren über den Wolfgang- und Mondsee und kamen sogar glücklich auf dem Gipfel des Schafbergs an, der Sohn zu Fuß, der Vater zu Pferde.

Ein Augenzeuge jener Bergfahrt[1]) berichtet darüber: „Als

[1]) Herr Dr. Julius Magg in Wien.

ich mit meiner Frau am 13. Auguſt 1867 den Schafberg beſtieg, trafen wir ſchon hoch oben, dort, wo der von uns benützte Abkürzungspfad in den gewöhnlichen Weg einmündete, Brahms, zur Seite ſeines auf einem Pferde den Berg hinanſtrebenden Vaters. Nach freundlicher Begrüßung ſagte Brahms, der vor Vergnügen ſtrahlte, er ſei ſo glücklich, ſeinen Vater, der wenig aus Hamburg herausgekommen ſei, hier bei ſich zu haben und ihm die Schönheiten der Natur im Gebirge zu zeigen. ‚Nicht wahr, Vater, hier iſt es herrlich? Die Luft! Und der weite Ausblick!‘ Der alte Herr nickte ihm freundlich zu, und nach einer Pauſe ſagte er: ‚Aber nicht wahr, Johannes, das tuſt du mir nie wieder?‘ — Eine Stunde ſpäter waren wir oben in der Gaſtſtube mit vielen jungen Männern, Nord- und Süddeutſchen. Eine Geſellſchaft ſang das bekannte Burſchenſchaftslied: ‚Wir hatten gebauet ein ſtattliches Haus‘. Nach dem klagenden Schluſſe erhoben einige Preußen ärgerlich Einſprache, die großen Erfolge des Vorjahres derart zu behandeln. Ich meinte: ‚Aber, meine Herren, hier ſind Sie in Öſterreich! Wir Öſterreicher müſſen fertig werden mit unſeren Empfindungen, aber Sie ſollten nicht durch Ihren Streit unſere Wunden aufreißen.‘ Da ſtimmte Brahms mir lebhaft zu, ſprach auch begütigend zu den andern, und ſehr bald war der Friede hergeſtellt. Vielleicht war dies das einzige Mal, daß Brahms in eine halb-politiſche Erörterung eingriff.“

Vater Brahms, der über die Reiſe ein kleines Journal führte,[1]) notiert: „Sonnenuntergang und Vollmond geſehen, lange luſtig geweſen beim Punſch. Morgens früh 3 Uhr Sonnenaufgang, immer ſchönes Wetter, um 1 Uhr wieder zurück nach Schärfling, mit Wagen nach Mondſee.“ Dort trafen ſie mit der Familie Nawratil und Frl. Hania Graßl zuſammen, und der Alte ſpielte ſehr poſſierlich den Galanten. Sie reiſten dann weiter nach Salzburg und kamen dort ermüdet und hungrig an. Der Vater aber wollte von keiner Rekreation etwas hören, bis er nicht in dem Hauſe geweſen wäre, in welchem Mozart das Licht der Welt er-

[1]) Der Güte des Herrn Fritz Schnack verdanken wir eine Abſchrift des intereſſanten Diariums.

blickte.[1]) Sie wohnten dann im Dom der Meſſe bei, die zu Ehren von Kaiſers Geburtstag zelebriert und mit Mozartſcher Muſik begleitet wurde, und hatten das Glück, die allerhöchſten Herrſchaften zuſammen mit Napoleon und Eugenie, die zur Entrevue nach Salzburg gekommen waren, aus nächſter Nähe zu ſehen. Nach einem Ausfluge, der ſie nach Berchtesgaden und an den Königsſee führte, trennten ſich Vater und Sohn. Johann Jakob fuhr durch Bayern, Baden — der Umweg mußte des Heidelberger Schloſſes wegen, auf Wunſch des Sohnes gemacht werden — Rheinpreußen und Hannover nach Hamburg, Johannes aber kehrte nach Wien zurück. Der Alte tat zwar ſeinem Hannes den Gefallen, die Route nach deſſen Willen einzuhalten, das Heidelberger Schloß aber ſchenkte er ſich, weil er ſo bald wie möglich wieder in ſeinem geprieſenen Hamburg ſein wollte, über das ihm nichts auf der Welt ging. Am 11. Oktober ſchrieb Johannes an den Vater: „. . . . Daß die Arbeit nicht gleich ſchmeckt, begreife ich wohl. Wenn ſich nun überhaupt nicht viel Arbeit für Dich findet, ſo laß Dich das nicht beunruhigen, aber ſchreibe mir darüber deutlich. Biſt Du denn dieſen Winter noch bei den Philharmonikern? — Im November und Dezember habe ich hier mit Joachim Konzert. Nach Neujahr denke ich Euch zu beſuchen, darauf würde ich mich ſehr freuen! . . . Ich bin nicht mehr ausgefahren, ſondern habe hier die Zeit verbummelt. Jetzt kommen auch allmählich alle Leute vom Lande zurück. Die Familie (Graßl) aus Schafberg, wo Du gar einen Kuß mitgenommen haſt, iſt aber noch nicht da, . . . Vater, wirſt Du mir denn im nächſten Sommer wieder einige Wochen ſchenken? Das wäre das einzige, worauf ich mich freuen würde. Viel praktiſcher würde ich alles einrichten, daß Du es bequemer hätteſt und auch recht viel Schönes ſiehſt. Wie lange haſt Du Dich denn eigentlich in Heidelberg aufgehalten? Und wie lange auf dem Schloß?“ . . . Der Vater brachte, ſo ſauer es ihm wurde, ohne ſich's merken zu laſſen, das verlangte „Opfer“, und Johannes, der in ſeinem liebevollen Eifer nicht bedachte, daß ein Mann von zweiundſechzig Jahren den

[1]) Nach einer mündlichen Mitteilung des Meiſters, der den pietätvollen Sinn ſeines Vaters dabei rühmte.

Frieden ſeiner angenehmen Häuslichkeit den Strapazen weiter Reiſen vorzog, ſollte die Freude haben, ihm im Sommer 1868 auch die Schweiz zu zeigen.

Inzwiſchen war das Gerücht, daß Brahms ein Requiem komponiert habe, nach Wien gedrungen, und Herbeck, der ſich eine ſolche Novität für die Geſellſchaftskonzerte nicht entgehen laſſen durfte, erbot ſich, die drei erſten Sätze des Werkes — mehr hätten die Abonnenten auf einmal nicht vertragen! — zur Aufführung zu bringen. Brahms nahm das Anerbieten dankbar an, und ſo prangte auf dem Programm des zweiten Geſellſchaftskonzertes vom 1. Dezember 1867 als Nummer eins: „Brahms, Johannes. Drei Sätze aus ‚Ein deutſches Requiem', für Solo, Chor und Orcheſter. (Manuſkript, zum 1. Male.)" Als Nummer zwei folgten acht Stücke aus Schuberts „Roſamunde" — die Romanze, geſungen von der ausgezeichneten Stockhauſen-Schülerin Helene Magnus, der nachmaligen Frau Dr. Erich Hornboſtel. Die Aufführung war mangelhaft vorbereitet, das Werk nur obenhin einſtudiert. Im großen Redoutenſaale, wo ſie ſtattfand, gab es keine Orgel; der Paukiſt glaubte bei dem Orgelpunkt am Ende des dritten Satzes, nachdem Dr. Panzer das ſchwierige Baritonſolo ſchlecht und recht beendet hatte, ein übriges tun zu müſſen, und ſchlug mit ſeinem donnernden Gehämmer die kunſtvollſte aller Brahmsſchen Fugen in Stücke. Das verblüffte Publikum, das vergebens auf einen verſöhnenden Schluß wartete, fand den Lärm mit Recht empörend und brach, als eine kleine Minorität Beifall zu klatſchen wagte, in leidenſchaftliche Proteſtrufe aus, die in ein feindſeliges Ziſchen übergingen. Rudolf Hirſch, der Referent der „Wiener Zeitung", der in allen, Brahms betreffenden Widerwärtigkeiten als glaubwürdige Autorität gelten darf, berichtet: „Lange währte der unwürdige Strauß — zwiſchen den heftigſten Ausbrüchen des Mißfallens und gegneriſchen (!) Bravoſalven — da erſchien Herr Johannes Brahms, à la Offenbach das unvermeidliche Hornglas eingeklemmt, und verneigte ſich dankend. Ich füge hier in lauterer Wahrheit hinzu, daß die Oppoſition die ungeheuere Majorität bildete." Der wohlwollende und beſonnene Hanslick nennt das „Deutſche Requiem" ein Werk von ungewöhnlicher Bedeutung und großer Meiſterſchaft, eine der reifſten Früchte, welche aus dem

Stil der letzten Beethovenſchen Werke auf dem Felde geiſtlicher Muſik hervorgewachſen, zitiert die Äußerung eines unbekannten „Jemand“, der die Wirkung des fugierten Orgelpedales mit der beängſtigenden Empfindung verglich, die man beim Fahren durch einen ſehr langen Tunnel hat, meint aber, daß die Stelle, vom Orgelpedal gehalten, wahrſcheinlich dieſe alterierende Wirkung verlieren würde, welche hier dem Erfolg des dritten Satzes ſo ſehr geſchadet habe: „Brahms braucht ſich darob nicht zu grämen — er kann warten.“ Wie er dachte auch Brahms, wenn ihn auch die Mißhandlung, die er erfuhr, viel empfindlicher berührte, als vor alter Zeit das Leipziger Fiasko ſeines d-moll-Konzertes. An Karl Reinthaler in Bremen ſchrieb er: „Die hieſige (Wiener) Aufführung hat mir große Luſt gemacht. Laſſen Sie ſich durch etwaige Berichte nicht irremachen, denn es ging, namentlich bei den Orcheſterproben, gar eilig her.“ Die Wiener Repriſen des vollſtändigen Werkes in den Jahren 1871 und 1875 trugen ihm mehr ein als eine konventionelle réparation d'honneur, und der von den Bauleuten verworfene Eckſtein wurde einer der Grundſteine ſeines unvergänglichen Ruhmes.[1])

[1]) Bei einer, am erſten Jahrestage ſeines Todes vom Cäcilienverein in Rom veranſtalteten Aufführung des Requiems (1898), der wir beiwohnten, erregte gerade jene perhorreszierte Fuge einen unbeſchreiblichen Enthuſiasmus, und das tobende Publikum ruhte nicht eher, als bis ſie da capo geſungen wurde. — Übrigens war Brahms von der übeln Wirkung der Stelle in der erſten Wiener Aufführung ſelbſt frappiert. Denn er ſchickt den Satz ſeinem alten Lehrer Marxſen mit den Worten: „. . . Weiter lege ich etwas aus meinem Requiem bei; hierfür bitte ich nun recht ſehr um einiges Geſchreibſel. Es ſieht ſtellenweis etwas kurios aus, und vielleicht nimmſt Du, um mein Manuſkript zu ſchonen, einen Notenbogen und zeichneſt mir einige nützliche Bemerkungen auf. Das wäre mir gar lieb. Das ewige D in Nr. 3. (Der Orgelpunkt.) Wenn ich einmal keine Orgel mehr gebrauche oder habe, da klingt's doch nicht. Ich möchte manches fragen. Hoffentlich haſt Du Zeit und einige Luſt, dann ſiehſt Du ſchon, was zu fragen und zu ſagen.“ Vgl. I S. 35.

V. Joh. 16, 22

VI

VI.

Es gibt Werke der Kunſt, die, vom Odem der Ewigkeit durchweht, die Witterung des Unvergänglichen haben. Sie, die erkoren ſind, zu der Menſchheit Höhen emporgehoben zu werden, um mit reinem, nimmer verlöſchendem Lichte den Wandel der Zeiten zu überglänzen, verkündigen ahnungsvoll ſchon dem Mitlebenden ihren Beruf und laſſen ihn des beſeligenden Glaubens inne werden, daß ein höheres Leben beſteht im Geiſte und in der Wahrheit. Wir preiſen die Begnadigten, denen die Sonne Homers lächelte, die mit Äſchylos und Sophokles den olympiſchen Spielen beiwohnten, die Dantes Terzinen und Petrarcas Sonette von den Lippen ihrer Dichter vernahmen, die Rafaels, Michelangelos und Tizians Schöpfungen zuerſt bewundern konnten, die Shakeſpeares gigantiſche Geſtalten aus dem Chaos der Nacht heraufſteigen ſahen, die Goethes und Schillers goldene Tage miterlebten und die Werke eines Bach und Händel, Mozart und Haydn, Beethoven und Schubert unmittelbar aus den Händen ihrer Meiſter zum Geſchenk empfingen. Wir beneiden dieſe Glücklichen, ohne danach zu fragen, ob ſie ſich auch würdig zeigten dieſer auserleſenen Gnade und Gunſt des Schickſals; wir verſetzen ſie unter die Heroen und unſere ſchaffenden Genien unter die Götter und vergeſſen gern, daß ſie nur Menſchen waren wie wir. Andere werden nach uns kommen, die wieder unſeres Glückes wegen uns rühmen und es nicht begreifen werden, wie wir zagen und zweifeln und in das alte, ohnmächtige und feige Klagelied des Epigonentums einſtimmen konnten, von deſſen trübſeligen Klängen die Jahrhunderte widerhallen. Dank ſei den Künſtlern und ihren Werken, die den Schleier von unſeren Augen wegziehen und uns Kurzſichtige hellſehend machen, daß wir die Schönheit in ihrer Allgegenwart, die an keine Zeit gebunden iſt, von Angeſicht zu Angeſicht ſchauen, Dank vor allem Johannes Brahms und ſeinem Requiem, dieſem

nie versiegenden Quell schmerzstillenden Trostes, erlösenden, göttlich-menschlichen Mitleidens und beseligenden reinen Himmelsfriedens!

Ein deutsches Requiem hat Brahms seine Trauermusik genannt, zum Unterschiede von der in der katholischen Kirche gebräuchlichen lateinischen Totenmesse. Sein Requiem aber ist nicht etwa bloß in dem Sinne deutsch, daß es eine Übersetzung oder Umdichtung des alten lateinischen Textes wäre, was es nicht sein will, es ist deutsch seinem Charakter nach, der sich in der nachdenklichen, gewissenhaften Wahl seines Textes ausspricht. Man könnte auch sagen, das Requiem sei protestantisch, wenn man den Begriff des Protestantismus weiter faßt, als ihn die Orthodoxen fassen, und das freie Forschen in der Heiligen Schrift zu seinen hauptsächlichsten Merkmalen rechnen will. Der Deutsche hat das Recht der Bibelfreiheit für den Laien mit seinem Blute erstritten und damit der priesterlichen Gewalt ihre stärksten Waffen entwunden; der deutsche Künstler gebrauchte also nur sein protestantisches, gutes Recht, als er sich erlaubte, aus den Schriften des alten und neuen Testaments Stellen herauszulesen und zusammenzufügen, wie sie ihm für seinen idealen Zweck tauglich zu sein schienen. Ihm schwebte der eines Weltweisen würdige, einfache und humane Gedanke vor, daß nicht die Toten, sondern die Lebenden der Ruhe und des Trostes bedürfen. Dieser Gedanke ist weltlich, und doch nicht irreligiös, er ist philosophisch, aber er ist fromm und schön, und er ist durchaus antidogmatisch. Denn er umfaßt in seiner schlichten Größe und schrankenlosen Liebe alle Bekenntnisse und öffnet weit die unbekannten Pforten eines neuen Hypäthraltempels, dessen Dach die blaue Himmelswölbung ist, und dessen mit Zypressen der Trauer und Rosen der Liebe bekränzte Halle bereit steht, die Leidtragenden aller Nationen und Sekten als eine einzige, durch heilige Schmerzen verbundene Brüder- und Schwesterngemeinde in sich aufzunehmen.

In ihrem lateinischen Requiem legt die Kirche das schwerste Gewicht auf die Sequenz des Thomas a Celano, jene, ehernen Fußes ohne Erbarmen einherschreitenden furchtbaren Terzinen des „Dies irae“, welche die Schrecken des jüngsten Gerichts wie mit niederschmetternden Posaunenstößen gewaltig verkündigen. Der plötzlich aus dem Leben Abberufene, der vielleicht „in seiner Sünden Maienblüte“ dahingerafft wurde, muß im Fegefeuer

büßen, und die zahllosen Opfer und Fürbitten seiner Hinterbliebenen können bestenfalls vielleicht die Qualen des Gepeinigten lindern und abkürzen, wenn er keine anderen als läßliche Vergehen zu büßen hat. Alle aber, sie mögen noch unter den Lebenden wandeln oder schon gestorben sein, gleich demjenigen, für welchen gerade ein Seelenamt gefeiert wird, müssen auf die Wiederkehr des Himmelsrichters sich vorbereiten und gefaßt machen: er sitzt zur Rechten Gottes und wird am letzten Tage kommen, „wie der Dieb in der Nacht", zu richten die Lebendigen und die Toten. Da wird sein Heulen und Zähneklappen, und nicht einmal der Gerechte wird sicher sein vor dem Zorne der beleidigten göttlichen Majestät. Diese entsetzliche, ungewisse Aussicht auf das, außer aller menschlichen Berechnung Liegende und die ihr entspringende Angst vor der ewigen Verdammnis sind die Gefühle, welche der alte Text als einziges Band um Leben und Tod geschlungen wissen will. Anstatt beruhigt und getröstet zu werden, sehen sich die Trauernden neuen Sorgen und Schmerzen überantwortet. Zu dem Jammer um das Abscheiden eines geliebten Menschen gesellt sich die Bekümmernis um sein und ihr ewiges Heil, und die für gute Werke ihren Segen verheißende Kirche reicht den Gläubigen zwar die erwünschte Hoffnung hin auf einen möglicherweise frohen Ausgang am Ende aller Dinge, paralysiert die Gabe aber mit einem starken Antidotum von Zweifeln und hat keinen heilenden Balsam für die Wunden ihrer zerrissenen Herzen. Wenn wir freidenkenden Weltkinder uns bei den geweihten Klängen einer Mozartschen oder Cherubinischen Totenmesse beruhigen und, von Schauern bewundernder Ehrfurcht durchrieselt, vor einer Glaubensmacht uns beugen, die wir nicht begreifen, so ist doch immer die Musik das Medium unserer Gefühle, nicht der Text. Ja, oft ist es uns, als habe die mit Engelsflügeln über ihm dahinschwebende Musik einen ganz anderen Sinn als die von ihr gesungenen Worte, und in den allumfassenden Ausdruck der Töne legen wir Deutungen und Beziehungen, die uns teuer sind.

Anders bei Brahms. Das Wort Christi[1]) aus der Berg-

[1]) Das Zitat aus der Bergpredigt des Matthäus-Evangeliums ist die einzige Relation zwischen dem Requiem und Christus. Sein Name wird in dem Werke überhaupt nicht genannt. In einem Gespräch mit Wendt erklärte

predigt: „Selig ſind, die da Leid tragen“, ſteht als Motto über dem Eingang ſeines Friedenstempels, und mit dem Spruch aus der Offenbarung Johannis: „Selig ſind die Toten, die in dem Herrn ſterben“ werden wir entlaſſen. Zwei Seligpreiſungen ſchließen das Ganze ein; beide ſind motiviert: „Denn ſie ſollen getröſtet werden“ und „Denn ihre Werke folgen ihnen nach“. Das Werk ſelbſt bringt die tiefere und eingehendere Begründung bei. Es führt die Leidtragenden an die Quelle ihrer Schmerzen, indem es ſie zur Teilnahme an der Totenfeier teuerer Entſchlafener heranzieht und ihnen an einem gegenwärtigen, in bedrohliche Nähe gerückten tragiſchen Beiſpiele zeigt, daß „alles Fleiſch wie Gras und alle Herrlichkeit des Menſchen wie des Graſes Blumen“ iſt. Aber was gepflanzt iſt verweslich, wird aufgehen unverweslich. Den Leichenzug geleiten Genien verklärter Geiſter, die ihr Troſtlied in das Wehklagen der Trauernden miſchen, und wer die Stimmen der Unſichtbaren vernimmt, kann ſich an ihrer Prophezeiung aufrichten, daß „die Erlöſeten des Herrn wieder gen Zion kommen werden mit Jauchzen, und daß ewige Freude über ihrem Haupte ſein werde“. So hat es das Wort des Herrn verheißen, und ſein Wort „bleibet in Ewigkeit.“ Da ſteht einer aus der Gemeinde auf, ihr Oberhaupt, und redet mit ſeinem Gotte, wie Hiob einſt mit dem Herrn gegrollt und gehadert. Aus ihm ſpricht der ganze Jammer der zum Tode verurteilten, ſchwachen und hinfälligen Kreatur: „Ach, wie gar nichts ſind alle Menſchen, die doch ſo ſicher leben!“, und er fragt erwartungs-, faſt vorwurfsvoll: „Nun Herr, wes ſoll ich mich tröſten? Ich hoffe auf Dich.“ Auch dieſe Hoffnung hängt im Ungewiſſen und ſteht dem Zweifel näher als der Zuverſicht. Was wird der Herr antworten, um

---

Brahms, auf die Bemerkung des Freundes (Wendt), daß wir ja ſehr gern den felſenfeſten Glauben der ſtrengen Chriſten annehmen würden, der doch eigentlich über alle Not hinweghelfen müſſe: „Dieſe Zuverſicht iſt doch auch bei den Pietiſten ſehr ſelten. Ungemach und Unglück tragen ſie meiſt um nichts leichter, und ein vernünftiger Menſch, der in ſolchen Fällen aufrecht ſtehen bleibt, iſt doch eine ungleich erhebendere Erſcheinung. — In Bremen wird mein Requiem jährlich im Dome geſungen. Aber da der Name Chriſtus gar nicht darin vorkommt, ſo wird die Erlaubnis zur Benutzung der Kirche nur unter der Bedingung erteilt, daß dieſem Mangel durch eine Einlage abgeholfen werde. In der Regel nehmen ſie dazu Händels ‚Ich weiß, daß mein Erlöſer lebt‘.“

ſeinen Knecht zu beſchwichtigen? Er reckt nur die Hand aus wie der Schöpfer des Michelangelo und überläßt die Antwort ſeiner himmliſchen Heerſchar, die ihn in der Wolke ſeines Mantels umſchwebt: „Der Gerechten Seelen ſind in Gottes Hand, und keine Qual rühret ſie an.“ Die Sterblichen ſchauen erſchüttert umflorten Auges empor, und ſiehe: der Himmel tut ſich vor ihnen auf in ſeiner Herrlichkeit. Hier denken wir an Rafaels „Diſputa“ in den Stanzen des Vatikan. „Wie lieblich ſind deine Wohnungen, Herr Zebaoth! Wohl denen, die in deinem Hauſe wohnen, die loben dich immerdar.“ Wie die „Una poenitentium, ſonſt Gretchen genannt“, am Schluſſe des Goetheſchen „Fauſt“ hervortritt, um ihr Mittleramt an dem Geliebten ihrer Jugend auszuüben, ſo ſondert ſich eine der Himmelsbewohnerinnen von den übrigen ab und erhebt ihre ſanfte Stimme zu der perſönlichen Mitteilung: „Sehet mich an: ich habe eine kleine Zeit Mühe und Arbeit gehabt, und habe großen Troſt funden.“ Alle haben ſie gekannt, als ſie noch in Dürftigkeit unter ihnen lebte, und das Wunder der Danteſchen Beatrice, die ihrem Dichter das Paradies erſchloß, ſcheint ſich zu wiederholen. Die gegenwärtige Erde bietet ihren Bürgern keine bleibende Statt, alſo laßt uns die zukünftige ſuchen! Der Zweifler von vorher iſt durch das ſichtbare Wunder bekehrt worden, und nicht das allein, es hat ihn erleuchtet wie den Apoſtel Paulus. Als begeiſterter Seher ſteht er wieder auf und verkündet der Gemeinde in gottestrunkener Ekſtaſe: „Siehe, ich ſage euch ein Geheimnis: Wir werden nicht alle entſchlafen, wir werden aber alle verwandelt werden, und dasſelbige plötzlich in einem Augenblick zu der Zeit der letzten Poſaune.“ [1]) Nun

[1]) J. V. Widmann machte ſich als Dichter der tiefſinnigen „Maikäferkomödie“ Sorgen, Brahms könne es ihm verübeln, daß er die Stelle aus dem Pauliniſchen Korintherbriefe „Siehe, ich ſage euch ein Geheimnis“, welche Brahms ſo ergreifend behandelt, in ſatiriſchem Sinne gebraucht habe, und hielt es für geboten, ſich deswegen bei dem Verfaſſer vorliegenden Buches brieflich zu rechtfertigen: die Verwendung ſei erlaubt, weil es unmöglich ſei, daß Brahms zu jener Bibelſtelle bei ſeiner Kompoſition in einem anderen Verhältniſſe geſtanden habe als in dem des Künſtlers zu einem, ſeiner Phantaſie ſich darbietenden Stoffe. Ein Vernunft- oder Gemütsverhältnis wäre nicht denkbar: denn dieſe Worte ſeien aus dem zur Zeit des Apoſtel Paulus allgemein verbreiteten Glauben herausgeſchrieben, das Welt-

iſt „der Tod verſchlungen in den Sieg“, der finſtere Triumphator iſt entthront, und ſeine Macht für immer gebrochen: „Tod, wo iſt dein Stachel? Hölle, wo iſt dein Sieg?“ Das blöde, kurzſichtige Geſchöpf ordnet ſich dem Ratſchluſſe ſeines allhinſchauenden Schöpfers unter, der „würdig iſt, zu nehmen Preis und Ehre und Kraft“, durch deſſen Willen „alle Dinge ihr Weſen haben“, nach dem ſie geſchaffen worden ſind. Der Dichter des Requiems kann mit der beruhigenden Gewißheit abtreten: „Selig ſind die Toten, die in dem Herrn ſterben, von nun an.“

Wer unſerer Darſtellung des Textes aufmerkſam gefolgt iſt, wird nicht mehr über die Zuſammenhangsloſigkeit oder das „loſe

---

gericht werde demnächſt hereinbrechen, ſo daß noch viele der Zeitgenoſſen des Paulus es erleben würden, wo denn nun angedeutet werde, wie ſolchen ihr irdiſcher Leib in einen verklärten werde verwandelt werden, damit ſie den früher Verſtorbenen, jetzt Auferſtandenen gleich ſeien, ohne daß ſie deshalb ſterben müßten. Die Emphaſe, mit der dieſes „Geheimnis“ im Korintherbriefe verkündet wird, habe für uns, auch ſogar, wenn wir gläubig wären, keine Berechtigung uſw. Dieſen Brief brachte ich dem ſchon erkrankten Brahms in der Feſtwoche zwiſchen Weihnachten und Neujahr 1897, und Brahms, dem Widmanns „tragikomiſches Gedicht“ ſo außerordentlich wohlgefiel, daß er es in ſechs Exemplaren kaufte und verſchenkte, ſagte: „Sieh mal an, das habe ich gar nicht gewußt“, und ſtimmte mit mir darin überein, daß es zwar unnötig geweſen ſei, ſich mit ſolchen Bedenken zu plagen, der Ernſt und die Gewiſſenhaftigkeit unſeres Dichters aber dabei im ſchönſten Licht erſcheine. Bei derſelben Gelegenheit bekannte er, daß er weder damals, als er das „Requiem“ ſchrieb, noch jetzt an die Unſterblichkeit der Seele glaubte. Die Apoſtelſtelle habe ihm nur als muſikaliſch verwendbares Symbol tiefen Eindruck gemacht, und es ſei ihm etwa ſo „kurios“ zumute geweſen, wie einem künſtleriſch empfindenden Weltkinde, wenn der Geiſtliche in der katholiſchen Meſſe die Monſtranz erhebt. (Vgl. hierzu I 384.) Widmann kommt bei einer ſpäteren Erörterung derſelben Angelegenheit (im Berner „Bund“) zu dem richtigen Schluſſe: „Es leuchtet jedermann ein, daß es ſomit vor dem vernünftigen Denker keinen Sinn hat, dieſe Worte — ein urſprüngliches Mißverſtändnis, eine getäuſchte Hoffnung der erſten Chriſten — pathetiſch zu nehmen und mit allen Schönheiten auszuſtatten, welche der Muſik zur Verfügung ſtehn. Aber ebenſo leuchtet jedem Muſikverſtändigen ein, daß ſie rein durch ihre ſprachliche Faſſung — „Ich ſage euch ein Geheimnis“ — und durch den Hinweis auf die Weltgerichtspoſaune, welche die Verwandlung begleiten werde, einen unermeßlichen Phantaſiewert für den Tondichter in ſich bergen, dem gegenüber alle Erwägung ihrer logiſchen Bedeutungsloſigkeit nicht ins Gewicht fallen konnte.“

Gefüge des Deutschen Requiems" klagen, als einen Mangel, der, wie Friedrich Spitta im schönen Lobeseifer für Herzogenbergs „Totenfeier" sagt, „für jeden unbefangen Urteilenden auf der Hand liegt".[1]) Sind wir befangen, so sind wir es nur durch unsere Hingebung an die Brahmssche Musik, die wahrlich kein sacrifizio dell' intelletto von uns verlangt, sondern uns, wie in vielen anderen Fällen, so ganz besonders in diesem, über mancherlei Verborgenes und Eigentümliches, das nicht für jedermann auf der Hand liegen mag, aufklärt und belehrt. Auch die Musik des Deutschen Requiems ist, gleich jeder Brahmsschen Textkomposition, nichts weiter als der persönliche, denkbar treueste und prägnanteste sinnliche Ausdruck des abstrakten Wortes, und sie führt die konventionelle Sprache des Dichters aus ihrer Allgemeinheit, in individueller, genialer Weise auf den dunklen Untergrund des Gefühls zurück, um sie heller zu erleuchten, als alle gelehrten Kommentatoren der Bibel dies zu tun imstande wären.

Von welchem Gesichtspunkte aus immer wir das Werk betrachten mögen, der Eindruck des Großen und Einfachen, Erhabenen und Natürlichen bleibt uns trotz des reichsten Aufwandes von Kunstmitteln überall gesichert. Es ist wie ein nach verschiedenen Seiten gleichmäßig ausladender Dom, der uns jedesmal die Hauptfassade zuzukehren scheint. Je länger wir den Grundriß dieser wundervollen musikalischen Architektur studieren, desto inniger werden wir von der Einsicht und Kraft des in ihr sich kundgebenden Künstlergeistes durchdrungen: Brahms wußte, was er wollte, und warum er es wollte, und er konnte auch, was er wollte. Fehlgriffe, Irrtümer, tastende Unsicherheiten und verkehrte Berechnungen kommen nicht vor. Der Plan ist groß und kühn genug, aber nicht größer und nicht kühner als der Künstler selbst. In der völligen Überwindung und Bemeisterung des Materials, in der innigen Vermählung des Stoffes mit der Idee, in der reinen Objektivation seines Schöpferwillens zeigt sich hier der wahre und ganze Künstler, im Gegensatze zum falschen und halben, der, vom Stoffe überwältigt und erdrückt, die Zerrbilder und Fratzen unklarer Phantasmen mit der Größe seiner Intentionen

[1]) Friedrich Spitta: „Heinrich von Herzogenberg und die evangelische Kirchenmusik."

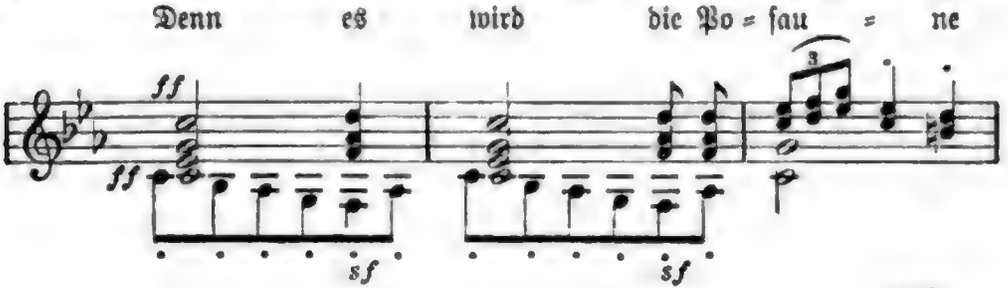
zu entſchuldigen meint oder fremde Wiſſenſchaften und Künſte zur Gevatterſchaft für die Mißgeburten ſeiner Einbildung bittet. Wir bemerken einen ſinnreichen Parallelismus, der unter den ſieben Abſchnitten des Werkes waltet, wie unter den Gliedern eines in Kreuzesform gebauten Gotteshauſes. Satz eins und ſieben, Eingang und Abſchluß, können die Endpunkte der Längenachſe bezeichnen, Satz zwei und ſechs greifen mit gewaltigen Armen nach beiden Seiten des Querſchiffes aus und werden von einem Paar himmelanſtrebender, frei vom Fundamente (in fugiertem Maßwerk) aufgeführter Türme flankiert; Satz drei und fünf vervollſtändigen den Stamm des liegenden Kreuzes ober- und unterhalb des Durchſchnitts, und Satz vier, der den Himmel öffnet, ruht in der Mitte der einander ſchneidenden Schiffe. Dieſer Konſtruktion entſpricht Sinn und Bedeutung der einzelnen Teile. Jeder von ihnen iſt wieder in der Weiſe gegliedert, daß man die faſt allen Sätzen zugrunde liegende dreiteilige Liedform erkennen kann. Der Introitus (F-dur) empfängt uns mit einer vierzehntaktigen Orcheſtereinleitung und einem Chor, welcher an die Seligpreiſung der Bergpredigt, die ebenfalls choriſch behandelten Worte des Pſalmiſten: „Die mit Tränen ſäen, werden mit Freuden ernten“ anreiht (Des-dur). Schon der zweite Takt der Einleitung, der die Tonart mit der Septime Es alteriert, hat den modernen Charakter des Werkes feſtgeſtellt. Geteilte Violen und Violoncelle — die Violinen fehlen — beherrſchen das Orcheſter und verleihen ihm einen tiefen, warmen Glanz, die Harmonie der Holzbläſer tritt dem Chor gegenüber, deſſen Modulationen leiſe an die alten Kirchentöne mahnen, und die Harfen begleiten die Verheißungen des Pſalmiſten (im Mittelteile) mit ſeraphiſchen Akkorden. Ein Strahl überirdiſchen Lichtes verklärt die Erdennacht zu roſiger Dämmerung und kündigt die Helle jenes Tages an, dem kein verblutendes Abendrot ferner den Untergang bereitet. Noch tiefere Ruhe atmet der Schlußchor, der uns unvermerkt wieder zum Anfange hingeleitet; die Stille eines idealen Friedhofes umfängt uns, ſie läßt nur das leiſe Rauſchen der Fittiche eines ſanften Todesengels hören: der Genius mit der umgeſtürzten Fackel heißt die Armen ruhen von ihrer Arbeit und eilt mit ſeiner Seelenbeute der neuen ewigen Heimat zu.

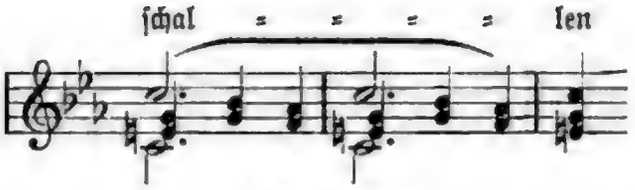
Den Tod in seiner furchtbaren Gestalt als Verwüster und Würger alles Lebendigen lehrt uns der zweite Satz (b-moll) kennen, nachdem wir gerüstet sind, den schrecklichen Herrn ohne Furcht zu empfangen. Er kommt als Herrscher eingezogen auf einem mit schwarzen Rossen bespannten Triumphwagen, den scharlachroten Purpur um die klappernden Knochen gewickelt, die Kaiserkrone auf dem kahlen, augenlosen Schädel, eine Majestät der Angst und des Schreckens, festlich bekränzt mit bunten Grabesblumen, übersäet mit glitzernden Flittern und umqualmt von brennenden Fackeln, unzählige Leichen in seinem Gefolge. Über ihm in der schwülen, matten Luft ziehen die Keren, die Unheilsgöttinnen; sie spreizen ihre dunkeln Flügel aus und singen mit hohler Stimme eintönig den Hymnus der Vernichtung zum Preise ihres Gebieters — „das Gras ist verdorret, und die Blume abgefallen". Unter dem unabwendbaren Schritte des gleichförmigen, gefesselten Basses erdröhnt der Boden. Die ihm entgegengeführte Melodie des langsam im Tanzrhythmus des Dreivierteltaktes sich nähernden Marsches schaukelt Särge auf ihren Tonwellen, Violinen und Violen sind dreifach geteilt, die doppelt besetzten Holzbläser überglänzt die Pikkoloflöte mit ihrem grellen Licht, die Pauken hämmern im gleichen Rhythmus fort: , um ihn dann wirbelnd umzukehren in: , und die Harfe schlägt in vollen Akkorden nach. Das Ganze wirkt anfangs gespenstisch wie ein Luftbild, eine Traumvision, bis der Zug mit der handgreiflichen Gewißheit seiner grausigen Realität uns vor Augen zu stehen scheint. Schauerlich den Humor der alten Totentänze beschwörend, klingen die ersten Takte des in einem instrumentalen Zwischenspiele nach Dur transponierten, über dem Orgelpunkt F aufgebauten Themas; tiefe Hörner rufen dissonierend ihre leeren Oktaven und Quinten hinein, dann bricht das volle Orchester mit Trompeten, Posaunen, Baßtuben und drei Pauken nebst dem Unisonochor fortissimo in b-moll los, als sollte jede Hoffnung zu Boden geschmettert werden. Als kontrastierendes Trio des Totenmarsches ertönt ein wunderlieblicher, pseudo-homophoner vierstimmiger Gesang (zu beachten ist der imitierende melodische Baß!),

der wie ein warmer Frühlingsregen (von Flöte und Harfe in fallenden Tontropfen gemalt) die von Dünsten geschwängerte Atmosphäre reinigt. Der Marsch wird wiederholt, und der Tod glaubt zu triumphieren — da zerreißt ein blitzartig niederfahrendes „Aber“ (Poco sostenuto) die schwüle Spannung, und durch das hell aufjauchzende A-dur („Des Herrn Wort“) wendet sich der Chor über d-moll („bleibet“) und G-dur („bleibet in“) nach B-dur („Ewigkeit“). Trompeten, Flöten und Oboen nehmen das Thema des angehängten, von Freude glühenden fugierten Satzes voraus, und die Vokalbässe verkündigen die frohe Botschaft des Propheten: „Die Erlöseten des Herrn werden wiederkommen.“ Besonders hervorgehoben sei noch die für Brahms und seine antichristliche, lebenbejahende Anschauung, die nichts von Askese hören will, bezeichnende Stelle: „Und Schmerz und Seufzen wird weg müssen.“ Der Chor schüttelt beides mit einem Grimm ab, der an Verachtung grenzt.

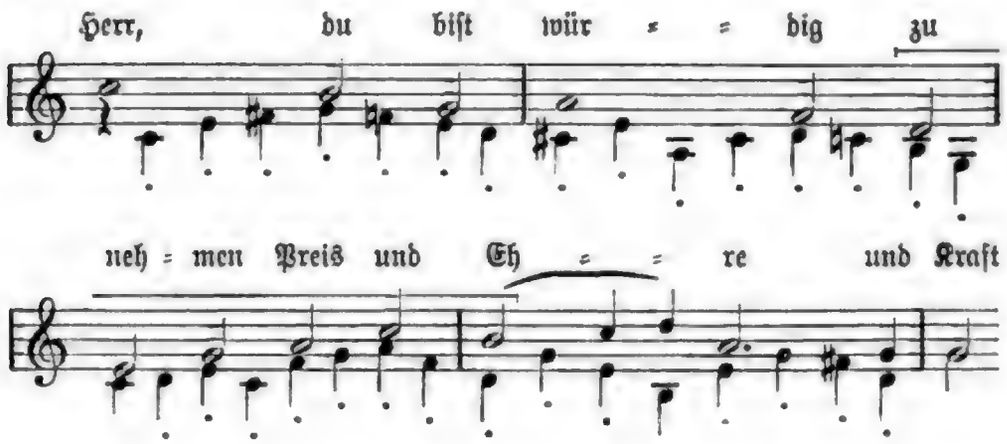
Eine solche gleichzeitige Vereinigung verschiedener Gefühlsmomente, realer und idealer Werte und entgegengesetzter Stimmungen zur höheren Einheit eines Seelengemäldes, das in der Großartigkeit seiner Konzeption wie in der charakteristischen Entschiedenheit seiner Ausführung in der gesamten Musikliteratur ohnegleichen dasteht, gehört ausschließlich dem Reiche der Töne an und wäre in jeder andern Kunst ein Unding. Diesem in Zeichnung und Farbe, in Kraft und Zartheit des Ausdrucks unübertrefflichen Satze ein ebenbürtiges Pendant gegenüberzustellen, scheint ein aussichtsloses Unterfangen zu sein. Und doch ist dem Tondichter das Außerordentliche gelungen: er überbietet sich selbst. Sein vollgültiges Gegengewicht erhält der Totenmarsch in dem, Hölle und Tod siegreich überwindenden sechsten Satze (c-moll), welcher nach dem Kampfe der Entscheidung sich mit Riesengliedern bis zum Sitze des Allerhöchsten hinaufreckt und den Himmel mit dem Trotz und der leidenschaftlichen Impetuosität eines Titanen-Ansturms erobern will. Eiger und Mönch, die zum Einsiedler des Züricherberges hinübergrüßen, werden auf die Jungfrau getürmt, wie Pelion auf den Ossa, um Zeus-Jehovah auf seinem Throne erzittern zu lassen und die Gestirne herabzureißen. Hier haben wir den zureichenden Ersatz für das fehlende „Dies irae“ des lateinischen Requiems,

einen Erſatz, wie ihn eben nur Brahms ſchaffen konnte. Das Maleriſche des zweiten Satzes wird im ſechſten zum Dramatiſchen geſteigert, und der Chor aus ſeiner dort dem Orcheſter untergeordneten Stellung in die erſte Reihe hinaufbefördert. Im Anfang des dreiteiligen Tonſtückes ſcheint alles zu gleiten und zu ſchwanken, als erbebe die Erde in ihren Grundfeſten, und als wäre kein feſter Halt zu gewinnen. Die entſetzten Menſchenkinder tappen durch die Finſternis des in Nacht verwandelten Tages; ſie wiſſen, daß ſie keine bleibende Statt hienieden haben und darauf angewieſen ſind, die zukünftige zu ſuchen. Aber ſie finden ſie nicht, trotz alles ängſtlichen Hin- und Herfragens. Ihrer Ratloſigkeit macht der aus ihrer Mitte erweckte Prophet ein Ende, um ihnen das Geheimnis ſeiner Eingebung zu verraten. Eine erwartungsvolle Stille folgt ſeiner Anrede. Das Orcheſter moduliert enharmoniſch nach fis-moll, und der Solo-Bariton verkündiget ſein: „Wir werden nicht alle entſchlafen“ in einer ſeltſam auf- und abſteigenden myſtiſchen Melodie. Wie mechaniſch wiederholt der Chor die Worte des Redners, als wolle er ſie ſich einprägen, ohne noch ihren Sinn zu verſtehen. Alles dies geſchieht in ſcheuem, halb geflüſtertem Pianiſſimo, bis der Prophet mit der „letzten Poſaune“ ſein Geheimnis enthüllt. Drei Poſaunen und Baßtuben beſchleunigen und verſtärken das Crescendo zum Fortiſſimo, das volle Orcheſter entfeſſelt einen Orkan der Inſtrumente, und die proleptiſche Vorſtellung des letzten Gerichts beginnt. Wunderbar iſt es, wie der Chor, anſtatt nun erſt recht zu verzagen, mit einer Art wilder Begeiſterung dem Weltuntergange zufliegt, als wäre er froh, der quälenden Ungewißheit ledig zu ſein, willens, allen Schrecken die Stirn zu bieten und dem jüngſten Tage den Herrn und Meiſter zu zeigen. Und tatſächlich nimmt die Melodie des von ſämtlichen Bläſern geſtützten Maſſengeſanges das glückliche Ende aller Dinge voraus:





Sie kehrt wieder, ſobald der Prophet die Verheißung der Schrift ausſprechen will und fängt ihm das Wort: „Der Tod iſt verſchlungen in den Sieg“ vom Munde ab, als wiſſe nun der erleuchtete Chor bereits, was kommen ſoll. Ein erhabener Einfall! Den Trauernden iſt es nur um die verbürgte Sicherheit zu tun, daß ihre Toten wieder auferſtehen, und ſie in gleicher Geſtalt mit ihnen werden vereinigt werden. Alles übrige bekümmert ſie nicht. Im ewigen Bunde mit den verklärten Geliebten fühlen ſie ſich jeder Lage gewachſen, und wenn nicht berufen, ſo doch fähig, die alten Feinde der Menſchheit, Tod und Teufel, aus eigener Kraft aus dem Felde zu ſchlagen. Sie brauchen keinen Vermittler mehr: Gott ſelbſt hat ſie zum Kampfe ausgerüſtet, und ſie werden ſiegen. So hat Brahms das Pauliniſche Wunder der Transfiguration verſtanden. Die in den Weltraum hinausgeſchleuderten Fragen: „Tod, wo iſt dein Stachel? Hölle, wo iſt dein Sieg?“ ſind von der Muſik mit blutigem Hohn und beißender Ironie gewürzt. Gleich Donnerkeilen fahren ſie nach unten und oben hin, und es könnte dem Vater im Himmel vor der Verehrung ſeiner durch den Schmerz zu Halbgöttern umgewandelten Enaksſöhne bange werden, wenn ſie ſich nicht mit der lobſingenden glorioſen Doppelfuge, die ſich durch die Verſelbſtändigung der zweiten Hälfte des Hauptthemas:



zur Tripelfuge verdichtet, ihm anbetend zu Füßen legten: Der Weg geht vom trüben Moll zum ſtrahlenden Dur.

Ehe der Menſch ſich aus der Tiefe ſeiner bitteren Not bis zu dieſer ſchwindelnden Höhe der Selbſt- und Weltüberwindung emporarbeiten konnte, bedurfte er der Gewißheit des endlichen Sieges durch göttlichen Beiſtand. Der dritte Satz iſt die notwendige Vorausſetzung des ſechſten. Hilfe und Sieg ſollen nur der mit blutig gerungenen Händen verdiente Lohn ſein für treue Arbeit und unerſchütterliches Vertrauen („Hilf dir ſelbſt, ſo hilft dir Gott!"), das in jenem vielberufenen, ſechsunddreißig Doppeltakte lang ausgehaltenen Orgelpunkte ſich ausbreitenden fugierten Satze „Der Gerechten Seelen ſind in Gottes Hand" ſo felſenfeſt und überzeugend zum Ausdruck gelangt. Das iſt das Fundament Brahmsſcher Ethik. Aus dem vorangehenden Baritonſolo (d-moll), deſſen Baß (dumpfes pizzicato der Kontrabäſſe und Pauken):

auf den Totenmarſch zurückgreift, brach der Schmerz über die Vergänglichkeit und Unſicherheit des menſchlichen Daſeins mit eindringlicher Beredſamkeit hervor, und der perſönliche, dramatiſch geführte Charakter der Soloſtimmen erhöhte noch die erſchütternde Wirkung des Geſungenen. Gehaltene Harmonien der Bläſer breiten pp das Geſpinnſt der Sorge um das Haupt des Unglücklichen aus, für den es kein Entrinnen gibt. Wie eine fixe Idee ſchraubt ſich die Tonfigur

in ſein Hirn und wird zum Motive des Alternativs zwiſchen Solo und Chor, die abwechſelnd das allgemeine Leid der Menſchen beſingen, immer ſchneidender, immer drohender. Das ſind nicht Seufzer und Tränen mehr, das ſind Vorwürfe und Anſchuldigungen der empörten Kreatur. Die Klage wächſt zur Anklage an, und die Frage: „Nun Herr, wes ſoll ich mich tröſten" mußte „den Schlafenden da droben" wecken. Und er läßt ſich nicht länger bitten, ſondern winkt ſeinen Engeln, daß ſie

den Jammer ſtillen. Das Fugenthema des Orgelpunkts ſtellt die aus dem Motive der Frage abgeleitete Antwort dar mit dem Hinweis, daß die Zweifelnden da drunten auch zu den „Gerechten" gehören werden, die „keine Qual anrührt".

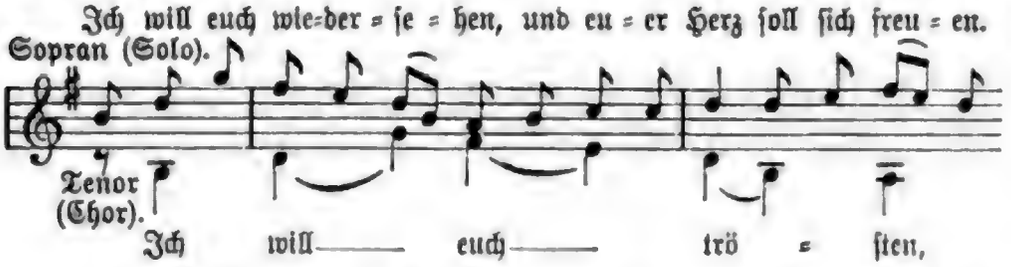
Den Einblick in die Wohnungen des Himmels, die auch jene Armen einmal aufnehmen ſollen, eröffnet der liebliche vierte Satz (Es-dur). Brahms, der als frommer Schüler Marxſens vor dem problematiſchen Anfang des erſten Geſanges der Schumannſchen Peri zurückſchauderte,[1]) findet kein Arg mehr darin, ſelbſt mit dem Dominant-Septakkord zu beginnen; allerdings erſcheint dieſer nur als Folge der Umkehrung der vier Takte ſpäter auftretenden Geſangsmelodie. Mit Unrecht wird der reizende Engelschor von vielen Beurteilern des Deutſchen Requiems gegen andere Sätze zurückgeſtellt. Er darf nicht bloß als lyriſcher Ruhepunkt nach den vorhergegangenen Aufregungen angeſehen werden, ſondern verdient den bevorzugten Platz in der Mitte des Werkes in jeder Hinſicht. Erinnert Brahms im Titanismus zyklopiſcher Blockmuſik an Bach und Beethoven, ſo läßt er uns hier an Mozart zurückdenken. Wie bei dieſem Meiſter verbirgt ſich die Kunſt ſtrenger muſikaliſcher Arbeit hinter dem göttlichen Spiele mit der Form; die Chorſtimmen ſcheinen ihre Selbſtändigkeit aufzugeben, des gefälligen, melodiſchen Fluſſes wegen, die Polyphonie wird latent und bequemt ſich zum homophonen Stile, — die lieben, klugen Englein können gar nicht ſchöner ſingen. Man glaubt ſie muſizierend ſitzen zu ſehen, auf den weißen Lämmerwolken, welche das ſtrahlende Auge Gottes als Braue umgeben — eine rafaeliſche Viſion neben michelangeleskeu Phantaſien![2])

Aus den „Vorhöfen des Herrn" bewegt ſich ein Zug ſeliger Geiſter, und ſie führen den verklärten Schatten einer Sterblichen herbei (Satz 5, G-dur). Das in Terzen und Sexten intonierte Thema des dreiteiligen Adagios glauben wir früher gehört zu haben; es klingt an das Trio des Totenmarſches an, als wäre der Soloſopran, der jetzt ſeine Stimme erhebt, ſchon zugegen ge-

[1]) I 36.

[2]) Im Sommer 1865 ließ ſich Brahms von Allgeyer die Sammlung der Propheten und Sibyllen Michelangelos komplettieren, in deren Anblick er ſich ſtundenlang verſenken konnte.

weſen, als der erquickende „Morgen- und Abendregen“ herniederträufelte, um die glühenden Wangen der Trauernden zu kühlen. Bei den verheißungsvollen Worten der Repetition „Ich will euch wiederſehen, und euer Herz ſoll ſich freuen“ offenbart die Melodie ihre Fähigkeit, ſich ſelbſt in der Vergrößerung zu begleiten:



Der Mittelſatz in B-dur bringt jene Anrede, auf deren perſönlichen Charakter ſchon bei der Beſprechung des Textes hingewieſen wurde. Dem verzweifelten Erdenſohne erklingt die wohlbekannte liebe Stimme wieder, die er oft gehört in den unvergeßlichen Tagen der Jugend . . . die Teure, um welche er trauert, ſpricht zu ihm von einer Freude, die niemand von ihm nehmen kann; ihre Begleiter ordnen ſich ihrer Autorität unter und pflichten ihr bei: „Ich will euch tröſten, wie einen ſeine Mutter tröſtet.“

Nach der großen Fuge des ſechſten Satzes wäre eine Schlußſteigerung ſchlechterdings nicht mehr möglich geweſen, wenn ſie überhaupt im Plane des Tondichters gelegen hätte. Ihm genügte der kurze, milde und feierliche Epilog, den er den vorangegangenen lyriſch-dramatiſchen Szenen im ſiebenten Satze (F-dur) folgen läßt. Das kühle Silbergrau jenes oben erwähnten „idealen Friedhofes“ erwärmt ſich in einem Zwiſchenſpiele des Orcheſters zu leuchtenderen Farben. Der harmoniſche Reichtum des A-dur-Teiles erinnert an die bunten Glasfenſter einer im Lichte der ſcheidenden Sonne erglühenden Münſterroſe. Heiliger Abendfriede und die träumeriſche Stille der Feierſtunde nach vollbrachtem heißen Tagewerke laden zur Andacht und ſinnenden Beſchaulichkeit ein. „Ja, der Geiſt ſpricht, daß ſie ruhen von ihrer Arbeit,“ und der wie aus der Himmelsferne herniederſchallende leiſe Ruf der Poſaunen ſagt Amen dazu: „Ihre Werke folgen ihnen nach.“ [1])

[1]) Hier begegnet ſich Brahms mit Heinrich Schütz, der Kap. 14, V. 13 aus der „Offenbarung“ ebenfalls für Chor komponiert hat.

Tränenmüde Augen ſchließen ſich zum Schlummer, die Lebenden ruhen mit den Toten, die Verheißung des Bergpredigers iſt erfüllt, und das Ende, das in den Anfang zurückleitet, ſchließt den Kreis, den Schlangenring, als Symbol der Ewigkeit. — Das „Deutſche Requiem“ iſt das Hohelied des Troſtes, das Brahms der Menſchheit gegeben. Wie er ſein eigenes bekümmertes Gemüt mit ihm beſchwichtigte, ſo haben Tauſende und Abertauſende nach ihm bei ſeinen Klängen den Frieden der Verſöhnung gefunden und werden ihn kommende Geſchlechter immer wieder finden. Denn hier ſind ewige Wahrheiten in ewiger Form ausgeſprochen, auf ebenſo kunſtvolle wie allgemein verſtändliche Weiſe, und die Liebe, welche den Tondichter dieſe Univerſalſprache des Herzens lehrte, „höret“, wie der Apoſtel Paulus ſagt, „nimmer auf, wenn auch die Offenbarungen und Weisſagungen aufhören werden“.

Aus den Umſtänden, welche das Entſtehen und Erſcheinen des Werkes begleiten, iſt von den Freunden des Tondichters der Schluß gezogen worden, Brahms habe das Requiem auf den Tod ſeiner Mutter geſungen, und er ſelbſt hat ihnen weder zugeſtimmt noch widerſprochen. So betonte Joachim in der ſchönen Gedächtnisrede, die er am 7. Oktober 1899 bei der feierlichen Enthüllung des erſten Brahms-Denkmals in Meiningen hielt, daß die „erſchütternden Klänge, die kaum in der Kirche verrauſchten, dem frommen Gemüt eines um die heißgeliebte Mutter Trauernden entquollen“, und rief aus: „In der ganzen Kunſtgeſchichte gibt es kein edleres Denkmal kindlicher Pietät zu verzeichnen!“ Reimann, der erſte, allzu flüchtige Biograph des Meiſters, beginnt ſein Requiem-Kapitel mit den Worten: „Brahms hat das Requiem nach dem Tode ſeiner von ihm auf das innigſte geliebten Mutter geſchrieben.“ Vorſichtiger drückt ſich Deiters in ſeinem Eſſay über Brahms aus („Sammlung muſikaliſcher Vorträge“ Nr. 23, 24 und 63), wenn er ſagt: „Die erſte Entſtehung eines ſolchen Werkes in der Seele des Komponiſten entzieht ſich natürlich der Kenntnis, und ob es eigene Erlebniſſe waren, die ihm den Impuls gaben, würde nur er ſelbſt ſagen können.“ Und gerade Deiters hätte ſich darauf berufen können, daß Brahms, als er ihm 1868 den fünften Satz in Bonn vorſpielte, bei den Worten „Ich will

euch tröſten, wie einen ſeine Mutter tröſtet", zu erkennen gab, er habe dabei an ſeine eigene Mutter gedacht.[1])

Iſt dem nun ſo, und hat Brahms ſein Requiem wirklich auf den Tod der Mutter geſchrieben? Mit dieſer Frage hängt die andere nach der Entſtehungszeit des Werkes eng zuſammen, und wenn dieſe beantwortet iſt, ergibt ſich die Antwort auf jene von ſelbſt. Die Leſer unſeres Buches werden gelegentlichen Zwiſchenbemerkungen, welche den fraglichen Gegenſtand betreffen, entnommen haben, daß Gründe vorliegen, der allgemein verbreiteten Anſicht entgegenzutreten. Schon 1885, alſo zwölf Jahre vor dem Tode des Meiſters, ſchrieben wir in einer eingehenden Beſprechung des „Deutſchen Requiems" folgende herausfordernde Zeilen: „Brahms war nicht der erſte, der daran dachte, ein ſolches Werk zu ſchaffen. In Schumanns „Projektenbuch", deſſen Manuſkript zum Nachlaſſe des Komponiſten gehört, findet ſich neben anderen, unausgeführt gebliebenen Entwürfen auch ein „Deutſches Requiem" notiert, aber nichts weiter als dieſer dürftige Titel. Wie weit Brahms zu ſeiner Kompoſition von Schumann perſönlich angeregt worden iſt, entzieht ſich unſerer Kenntnis, und wir ſprechen nur eine Vermutung aus, wenn wir ſagen, der Jünger habe bald nach dem Heimgange des väterlichen Freundes und Meiſters den Beſchluß gefaßt, das Gedächtnis des Entſchlafenen mit der Ausführung eines ſeiner Lieblingspläne zu feiern. Wer Brahms kennt, wird es kaum für bloßen Zufall halten, daß thematiſche Beſtandteile des Requiems, zumal aus deſſen erſten Sätzen, auf Hauptwerke Schumanns („Peri", B-dur-Symphonie, „Fauſt", „Manfred") anſpielend hinweiſen. Zum Glück ſind dieſe Beziehungen ſo äußerlicher Art und ſo geſchickt verborgen, daß kein Böswilliger ſie zum Ziel einer Reminiszenzenjagd machen kann. Nur für das Auge der Liebe, nicht für den ſcheelſüchtigen Blick des Haſſes, für das Ohr jedoch überhaupt kaum vorhanden, ſollen dieſe ſtillen Denkmäler wohl an das fruchtbare Wirken eines großen Verſtorbenen mahnen und zugleich in beſcheidener Weiſe den ſchuldigen Dank des Lebenden abſtatten; aber mehr zur inneren Genugtuung des Trauernden als zum

[1]) Nach einer perſönlichen Mitteilung von Deiters.

Schaugepränge für die Welt. Ein zweiter Todesfall, der den Komponiſten noch näher anging und noch tiefer bewegte, mag dem allmählich herangedeihenden Werke die entſcheidende Wendung gegeben und ſeinen Abſchluß herbeigeführt haben." — Unſere Vermutung, die uns, obwohl ſie indirekt von Brahms beſtätigt wurde,[1]) damals nicht weiter beſchäftigte, erhielt einen merkwürdigen Zuwachs durch den (Bd. I 166 erwähnten) Bericht Albert Dietrichs, er habe 1854 bei Brahms in deſſen erſter, verunglückter Symphonie (dem d-moll-Konzert) die unter dem Eindruck der Kataſtrophe Schumanns entworfen war, und zwar in ihrer Faſſung als Sonate für zwei Klaviere, ein „langſames Scherzo im Sarabandentempo" geſehen, das er ſpäter im Anfange des Totenmarſches im Requiem wiedererkannte. Brahms betrachtete ſich, wie wir wiſſen, als Vollſtrecker von Schumanns letztem Willen; die ihm von dem Freunde auferlegte Miſſion zu erfüllen und das verpfändete prophetiſche Wort der „Neuen Bahnen" einzulöſen, war und blieb die Aufgabe ſeines Lebens. („Wenn er ſeinen Zauberſtab dahin ſenken wird, wo ihm die Mächte der Maſſen, im Chor und Orcheſter, ihre Kräfte leihen, ſo ſtehen uns noch wunderbarere Blicke in die Geiſterwelt bevor.")[2]) Um nicht, wie bei dem d-moll-Konzert, ſein eigentliches Ziel wieder zu verfehlen, bereitete er ſich auf beide Teile ſeiner Aufgabe beſſer vor; aber er konzipierte doch ſchon ſeine c-moll-Symphonie (1855), und nahm um weniges ſpäter, das ihm von Schumann zudiktierte „Deutſche Requiem" in Angriff. Wie die beiden Serenaden und

[1]) Wir haben dieſe Zeilen eine Herausforderung genannt; denn ſie waren in der Abſicht geſchrieben, Brahms zu einer authentiſchen Äußerung über jenes obenerwähnte, ſchon damals kurſierende Gerücht zu bewegen. Er beehrte mich auch, gleich, nachdem er den Artikel geleſen hatte, mit ſeinem Beſuche und plauderte eine Stunde lang über alles mögliche. Beim Abſchied, als er in der Tür ſtand, drehte er ſich noch einmal um, und ſagte wie einer, der etwas vergeſſen hat: „Wollen Sie mir einen Gefallen tun? Dann ſchicken Sie doch das geſtrige Morgenblatt der ‚Preſſe' an Frau Schumann mit einem ſchönen Gruß von mir." Es widerſtrebte ihm offenbar, ſich über einen Gegenſtand, der ihn ſo nahe berührte, auszuſprechen, und ich unterließ es, darauf zurückzukommen. Sein Wunſch aber zeigte, daß ich das Richtige getroffen hatte.

[2]) Aus Schumanns letztem Aufſatz „Neue Bahnen".

die Haydn-Variationen als Vorbereitungen zu seinen Symphonien anzusehen sind, so dürfen seine vielen kleinen chorischen Werke für Studien zu dem Requiem gelten, und es ist mehr als wahrscheinlich, daß das Jahr 1858 oder 59 die ersten Anfänge des „Deutschen Requiems" gesehen hat. Das „Ave Maria", der „23. Psalm", die „Drei geistlichen Chöre für vier Frauenstimmen", die „Drei Gesänge für sechsstimmigen gemischten Chor a capella", die „Marienlieder", der „Begräbnisgesang" und — das „Wechsellied zum Tanze" entstammen alle miteinander derselben Zeit. In dem Espressivo der „Zärtlichen" im As-dur-Satze des „Wechselliedes" aber erkennen wir die Schwestermelodie zu dem Trio des Totenmarsches; beide sind Töchter des Schlummerchors aus Schumanns „Peri". So Zärtlich-Süßes, Reinliebenswürdiges und Naives hat Brahms später kaum wieder gesungen. Auf die Detmolder Periode, in der das „Wechsellied zum Tanze" entstanden ist, weist auch die Instrumentation des ersten Requiem-Satzes zurück. Brahms war von der eigentümlichen Wirkung des Orchesterklanges ohne Violinen, den er in seiner A-dur-Serenade (1859) verwendete, überrascht, und es lag nahe, daß er denselben Effekt bald wiederholte, um so näher, als die schwermütige Nachtviolenstimmung des Serenaden-Adagios der den ersten Satz des Requiem beherrschenden verwandt ist. Doch das sind subjektive Empfindungen und keine stichhaltigen Gründe.

Zur Unterstützung unserer Hypothese wollen wir zunächst die Handschrift des Requiems heranziehen.[1]) Sie besteht aus 117½ losen Blättern verschiedenen Formats, die, mit verschiedener Tinte geschrieben, verschiedene Federn und verschiedene Charaktere erkennen lassen. Schon der Totaleindruck des Originalmanuskripts ist ein derartiger, daß auf den ersten Blick für jedermann die Tatsache feststeht: das Manuskript ist zwar von derselben Hand, aber nicht zu derselben Zeit geschrieben worden. Ein halbwegs geübter Graphologe, der die Handschrift mit anderen Autographen von Brahms vergleicht, wird konstatieren, daß die zeitlichen Zwischen-

[1]) Brahms hat das Manuskript, nachdem es 1892 in der Wiener „Musik- und Theaterausstellung" ausgelegen hatte, dem Archiv der „Gesellschaft der Musikfreunde", die ihn darum bat, geschenkt.

räume zwiſchen einzelnen Abſchnitten des Manuſkripts beträchtliche geweſen ſein müſſen. Dem äußeren Anſehen nach iſt der zweite Satz der älteſte; Noten- und Textſchrift erinnern manchmal noch an die ſchräge ſpitze Hamburger Schulſchrift im Kampfe mit der ſich an Joachim-Mendelsſohns Hand heranbildenden ſteilen runden. Das Stück zählt 39 paginierte Seiten — jeder Satz iſt für ſich paginiert — von Seite 25 an wechſelt das Papier zweimal, die Schrift einmal (Seite 33—39). Der Zwiſchenſatz des angehängten Fugatos „Freude und Wonne werden ſie ergreifen", mit der gleichzeitigen Vergrößerung des Themas im Tenor — Brahms hat ſich desſelben Kunſtmittels in dem 1868 nachkomponierten fünften Satze bedient! (ſ. o.) — und der Engführung des Hauptthemas, ſind auf demſelben ſteifen Papier geſchrieben wie einige, mit Siegellack im zweiten und ſiebenten Satze eingeklebte Änderungen, zu denen Brahms die freie Rückſeite einer verdorbenen Violoncell-Stimme ſeines (Horn-)Trios op. 40 benutzte. Er zerſchnitt das Notenblatt in drei Streifen und ſiegelte dieſe dann in das Manuſkript ein. Da nun das Trio in drei Ausgaben (für Waldhorn oder Violoncell oder Bratſche) 1868 bei Simrock erſchienen iſt, ſo können die Korrekturen nicht vor 1865, dem Kompoſitionsjahre des Trios, vorgenommen worden ſein, dürften alſo von 1866 oder 1867 herrühren. Die Wahrſcheinlichkeit ſpricht für den Auguſt 1866, wo Brahms die Redaktion des Requiems in Lichtental vollendete. Als der zweitälteſte Satz präſentiert ſich der erſte. Er und der fünfte, 1868 nachkomponierte, weiſen auf Hamburg als Entſtehungsort hin. Das für beide benützte Notenpapier trägt am linken Rande den erhaben eingeprägten Stempel: „Pap:hndl: v: N. D. D. Köſter Hamburg". Die Köſterſche Papierhandlung beſtand von 1860—1868 in Hamburg und hatte ihren Laden am Valentinskamp Nr. 64. Da das Notenpapier von Satz 1 nur 14 Syſteme, anſtatt 15, wie ſie Brahms brauchte, das von Satz 5 aber 18, d. h. drei mehr, als in der Partitur ſtehen, enthält, ſo können beide Papierſorten nicht zu derſelben Zeit gekauft worden ſein. Der Partiturſchreiber würde im erſten, wie im zweiten Falle, lieber einige Syſteme mehr, als eins zu wenig gehabt haben. Satz 1 des Manuſkripts enthält die erſte Niederſchrift der Partitur, eine Reinſchrift aus dem

Kopfe. Denn es zeigt ſich bei der Aufſtellung der Inſtrumentalſtimmen, daß Brahms urſprünglich Klarinetten und Pauken verwenden wollte, ſie aber, da er ſich die Sache ſofort anders überlegte, ſchon wieder geſtrichen hatte, als er mit der Ausfüllung der Syſteme begann. Satz 3 ſteht auf demſelben ſteifen Karton wie der Schluß von 2 und die auf die Violoncellſtimmen geſetzten Korrekturen, iſt alſo von badiſcher Provenienz und gehört ins Jahr 1866, da wir wiſſen, daß das d-moll-Stück in Karlsruhe begonnen, in Winterthur beendet worden iſt. Zum Beweis diene der folgende, an den Verleger des Requiems gerichtete Brief de dato Hamburg 29. Mai 1868 mit den von uns unterſtrichenen, hierher gehörigen Stellen: „Lieber Herr Rieter, ich nehme eine neue Feder, um Ihnen zu ſchreiben, daß ich das Requiem ſchicke. Es iſt allen Ernſtes außerdem ein Opfer der Freundſchaft; meinethalb bleibe es liegen. Ich ſchicke die Stimmen gut korrigiert, die Partitur und den Klavierauszug von Köln aus, wohin ich zu Pfingſten gehe, Sie auch vielleicht ſehe? — Es iſt nun eine ſiebente Nummer hinzugekommen, Nr. 5, Sopranſolo mit 16 Takten Chor etwa. Dieſe werde ich überhaupt erſt ſpäter ſchicken, da ich ſie erſt ausſchreiben laſſen muß und einen Ort ſuchen, wo ich ſie für Geld und gute Worte mir vorſpielen laſſen kann. Deshalb notiere ich, daß ſie in meiner Partitur 17 und im Klavierauszuge 6 Seiten lang iſt, alſo können Sie ſich danach einrichten. Soll im Klavierauszuge der C-Schlüſſel für Sopran, Alt und Tenor beibehalten werden? d. h. darf er? kann er? Mir wär's lieb. Ich meine, der Text muß der Partitur und dem Klavierauszuge vorgedruckt werden? Und zwar genau nach beiliegendem Textbuch — ſtrophenweiſe!! [1]) Die Po-

[1]) Das „beiliegende Textbuch" war das für die Aufführung im Bremer Dome hergeſtellte. Konform mit ihm iſt der Text der Partitur vorangeſtellt worden. Im Klavierauszug hat ihn der Verleger aus praktiſchen Gründen weggelaſſen. Ebenſo iſt die Vorliebe, die Brahms für die alten Schlüſſel hatte, nur in der Partitur reſpektiert worden; der Klavierauszug bedient ſich der dem Laien geläufigen Violin- und Baßſchlüſſel. Ein Geſchäft war der Verlag des Requiems fürs erſte nicht, und das uns heute gering erſcheinende Honorar von 110 Napoleondors, zu welchem noch 160 Taler für ein vierhändiges Arrangement kamen, für die damaligen Verhältniſſe ein höchſt anſtändiges.

ſaunen können oft auf ein Syſtem kommen, müſſen bisweilen zwei einnehmen .... Was ich an Stiefel in Winterthur und Baden durchlaufen, um den berüchtigten Orgelpunkt zu finden, rechne ich noch nicht. Praktiſch an dem Werk iſt wohl vor allem, daß man durchaus jeden Satz einzeln aufführen kann(!). Bei der Wiederholung in Bremen waren wir lange zweifelhaft — es wurde ſchließlich ganz gemacht[1]). — — Die Orgelſtimme[2]) fehlt noch, und ich bin zweifelhaft, ob ſie auch in die Partitur kommen ſoll. Recht ſehr möchte ich bitten, mir leibhafte Napoleons zu ſchicken: Ehrenſold muß Gold ſein, nicht Papier."

Satz 4 ſteht in neuerer Schrift wieder auf einer anderen Papierſorte, die nur ein einziges Mal, eben bei dieſen 23 Partiturſeiten, vorkommt. Doch iſt eine plauſible Erklärung dafür leicht gegeben. Größere Schwierigkeiten für Chronologie und genauere Datierung bereitet der ſonderbare Umſtand, daß Satz 2, 6 und 7, die doch ihrer Entſtehung nach um faſt ein Dezennium auseinander liegen, auf demſelben Papier notiert ſind. Aber auch ſie werden aus dem Wege geräumt, wenn wir annehmen, daß das zu den drei Sätzen verwendete Papier einem Vorrat entſtammt, den ſich Brahms 1858 in Detmold für die Kompoſition ſeiner Trauerkantate anlegte. In der kleinen Lippeſchen Reſidenz war Notenpapier mit 20 Syſtemen, wie es der Komponiſt des Totenmarſches brauchte, vermutlich nicht aufzutreiben. Daher mag ſich Brahms ein größeres Quantum feinen Kanzleipapieres in Folio gekauft und deſſen Blätter eigenhändig raſtriert haben, in der Abſicht, auch die Partitur der folgenden Sätze darauf zu ſchreiben. Nun wurde aber vorerſt nur der zweite Satz, und auch dieſer nur bis zum Eintritt des fugierten Abſchluſſes fertig. Brahms nahm die vollgeſchriebenen Blätter gewiß mit nach Hamburg und ließ wahrſcheinlich das leere Papier in der „Stadt Frankfurt" oder bei Bargheer zurück. Bei ſeinem letzten Beſuch in Detmold

---

[1]) Dieſer laxen, allzu liberal auf die Intereſſen des Verlegers Rückſicht nehmenden Auffaſſung hatte es Brahms zuzuſchreiben, daß, ähnlich wie bei den Magelonen- und ſpäter wieder bei den „Liebesliedern", von der Kritik die zuſammenfaſſende Einheit des Werkes beſtritten wurde.

[2]) Die bei der Aufführung im Bremer Dome benutzte Orgelſtimme blieb leider weg.

(im Dezember 1865) erhielt er dann sein Eigentum wieder, so daß er, mit der Fortsetzung und Vollendung des Werkes beschäftigt, den alten Papiervorrat wieder benutzte, je nachdem er gerade diese oder eine andere Sorte zur Hand hatte.

Es handelt sich nur noch darum, jenes im vorigen Kapitel erwähnte mysteriöse Blatt richtig zu deuten. Ein Zufall hat uns dieses unschätzbare Dokument zur rechten Zeit herangeweht, wie der Wind das Blatt eines Baumes — „wo Lindenblätter fallen, da ist die Linde nah!“ [1]) Besagtes Notenblatt in Querfolio zeigt, daß es auf der einen, etwas gebräunten Seite dem Lichte länger und anhaltender ausgesetzt war als auf der anderen, und daß es früher oder später, in zwei ungleiche Teile gefaltet, in ein größeres Buch gelegt wurde, dessen Einband es völlig bedeckte. Der Bruch geht nicht durch die Mitte, sondern teilt das Blatt in der Proportion des goldenen Schnittes, so daß sich das seitlich gebrochene Folio dem Quartformate seines Aufbewahrungsortes wohl anpassen konnte. Auf dieser, sagen wir, Bucheinlage befindet sich die Disposition des „Deutschen Requiems“, d. h. die übersichtliche, nach Sätzen eingeteilte Zusammenstellung des Textes in zwei Gruppen. Die ersten vier Sätze sind genau so abgeteilt und strophisch geordnet, wie in dem gedruckten Textbuche, [2]) nur werden überall in Klammern die Bibelstellen nachgewiesen, also bei Nr. 1 „Matth. 4, 5. Psalm 126, 5, 6.“ etc. Diese Gruppe weicht nicht nur im Charakter der Schrift und in der Farbe der Tinte, die ein tiefes Schwarz ist, von der andern ab, welche die drei letzten, mit einer blassen, wässerigen Tinte geschriebenen Sätze umfaßt, sondern diese unterscheiden sich von jener noch besonders dadurch, daß ihre Zeilen formlos, ohne strophische Gliederung, hintereinander fortlaufen. In sich aber differieren die ersten vier Sätze wieder insofern, als nur 1 und 2 Beziehungen zur Musik

---

[1]) Siehe das Faksimile der Beilage!

[2]) Die strophische Abteilung des, einem ganz anderen poetischen Prinzip (dem Parallelismus) untergeordneten Bibeltextes ist ein Beweis mehr für das empfindliche Formgefühl des Tondichters: er brauchte hier das architektonische Bild abgeteilter Verse, um das Wort zum Erklingen zu bringen. Auch die zweite Gruppe der als Polymeter angesehenen rhythmisierten Prosa wurde später in Verszeilen von ihm abgeteilt.

aufweiſen. Vor „Selig ſind, die da Leid tragen“ ſteht: „F-dur C Andante“, vor „Denn alles Fleiſch, es iſt wie Gras“: „B-moll $^3/_4$ Andante“, und hinter den Worten „bis er empfahe den Morgenregen und Abendregen“ unterſtrichen das Da capo-Zeichen, welches nach dem Trio die Wiederholung des Totenmarſches verlangt. Daraus ergibt ſich, daß zur Zeit, als der Komponiſt die Dispoſition von 1—4 entwarf, der erſte Satz bereits ganz, der zweite bis zur Repetition des Marſches komponiert worden war; denn Tempo, Takt und Tonart der fugierten Koda (B-dur, C Allegro non troppo) ſind nicht mehr notiert. Außerdem fällt uns als bemerkenswert auf, daß in Nummer 4 und 5 die römiſchen Zahlenüberſchriften doppelt hingeſetzt, beziehungsweiſe mit Bleiſtift korrigiert worden ſind. Brahms war alſo, nachdem er die zweite Textgruppe der erſten angereiht hatte, unſchlüſſig, welchem Satz er den Vortritt laſſen ſollte, und vertauſchte IV und V, um ſie ſpäter wieder in die alte Ordnung zurückzurufen.

Jetzt iſt nur noch die Frage, wann Brahms den Plan des Werkes in der vorliegenden Faſſung entworfen, d. h. aufgezeichnet hat. Die Antwort ſteht auf der Rückſeite der Textdispoſition, der Vorderſeite des Blattes. Da ſpringt uns der von ſeiner Hand geſchriebene Schluß des vierten Magelonenliedes in die Augen: „Liebe kam aus fernen Landen“, das, wie wir im erſten Bande[1]) erfahren haben, 1861 mit drei anderen im Juli in Hamm bei Hamburg entſtanden iſt. Brahms mochte gerade kein anderes Papier zur Hand gehabt haben, um ſich den für die Kompoſition beſtimmten Requiem-Text aufzuſchreiben, und ſo benutzte er dazu die letzte leere Seite des eben fertig gewordenen erſten Magelonenheftes, ſchrieb die neun Notenzeilen der vorletzten Seite noch einmal für den Druck ab, riß das Blatt heraus, faltete es und ließ es nachdem er mit dem Text acht Tage lang reſultatlos im Harz „ſpazieren gegangen war“, ſamt dem Quartanten, der ihn begleitete, in Hamburg liegen, bis er es 1866 dort wiederfand. Erſt in Winterthur und Zürich, da er ſah, daß das anfänglich als kleinere Trauerkantate gedachte „Deutſche Requiem“ in Satz 2 und 3 zu mächtige Dimenſionen angenommen hatte, um mit dem lieblichen

[1]) I 438.

Lobe des Herrn, das unter andern Umständen einen ganz guten Schluß abgegeben hätte, beendet werden zu können, setzte er seine 1861 unterbrochene Bibelforschung weiter fort, ließ sich von Frau Rieter und ihrer Tochter Ida in Winterthur dabei helfen,[1]) in Zürich ebenso die freundliche „Mitarbeiterschaft" des ihm schon von Hamburg her bekannten Pfarrers von Beatenberg, Lizentiaten Dr. A. Löwe, dabei gefallen (die ihm nichts nützte), schleppte die „große Konkordanz" aus der Stadtbibliothek auf den Zürichberg hinauf und ergänzte dann Plan und Text des Werkes zu seiner gegenwärtigen Vollständigkeit.

Rekapitulieren wir die wichtigsten Momente unserer umständlichen Untersuchung, so ergibt sich folgende ganz natürliche, aus Annahmen und Tatsachen kombinierte Schöpfungsgeschichte des „Deutschen Requiems", die keine wesentlichen Lücken aufweist. Nach Schumanns Tode mit der Durchsicht und Ordnung seines handschriftlichen Nachlasses beschäftigt (Oktober 1856 in Düsseldorf), fand Brahms im „Projektenbuche" des Meisters die Notiz „Ein deutsches Requiem". Sie blieb ihm im Gedächtnis haften und trieb ihn an, den von Schumann unterlassenen Versuch zu wagen.[2]) Bei der 1857 erfolgten Umwandlung der tragischen d-moll-Symphonie in das semiseriöse Konzert op. 15 wurde das Scherzo des zweiten Satzes weggelassen. Es war dies, wie wir uns erinnern, jene Sarabande, welche im Faschingszuge den vom Wahnsinn umnachteten großen Davidsbündler heimgeleitete. Aus der beseitigten Danse macabre aber wurde eine Marche funèbre ge-

[1]) Nach einer Mitteilung des oben erwähnten Herrn C. Brückwald in Leipzig.

[2]) Wenn es nach alledem noch eines Beweises, daß Brahms das Requiem nicht auf den Tod seiner Mutter, sondern auf den Schumanns komponiert hat, bedürfte, so würde er von einer Briefstelle des Jahres 1873 erbracht. Als Brahms bei der für Bonn projektierten Schumann-Feier mitwirken sollte, deren Arrangement in Joachims Händen lag, wunderte er sich, daß Joachim von der Aufführung des Requiems Abstand nehmen zu müssen glaubte, weil er (Brahms) sich nicht entschieden dafür ausgesprochen habe. Brahms hatte dies aus Bescheidenheit unterlassen und sagte, wenn Joachim über die Sache und ihm gegenüber „einfach" gedacht hätte, so müßte er wissen, „wie sehr und innig ein Stück wie das Requiem überhaupt Schumann gehöre". Joachim aber verstand die Meinung des Freundes nicht, der ihm deswegen grollte.

macht; gleich dem „Marsch der Davidsbündler gegen die Philister“ bewegt sie sich im Dreivierteltakte. Mit dem Kontrapunkt des Chorals „Denn alles Fleisch, es ist wie Gras“ ausgestattet, bildete nun der neue Totenmarsch den zweiten Satz der 1859 in Detmold projektierten Trauerkantate. Die beiden Serenaden und andere Kompositionen kamen dazwischen, und das Gefühl, der Aufgabe noch nicht gewachsen zu sein, stumpfte den Vorsatz ab. In Hamm bei Hamburg exzerpierte sich Brahms geeignete Bibelstellen und schrieb den Text seiner vorerst auf vier Sätze berechneten Kantate auf die Schlußseite des frisch komponierten ersten Magelonenheftes (Oktober 1861). Er nahm das Blatt auf einer Fußreise durch den Harz mit, kehrte aber unverrichteter Sache nach Hamburg zurück und verlor seinen Plan, mit neuen Aufgaben beschäftigt, aus den Augen. Blatt und Buch blieben in Hamburg liegen. Dann kamen „Rinaldo“ und die unruhige Wiener Zeit. Der Tod der Mutter (1865) gab den Anstoß zur Wiederaufnahme des Requiems. Im Zusammenbruche des Vaterhauses schien der mühevoll zusammengestellte Text verloren gegangen zu sein, jenes Blatt war nicht aufzufinden. Erst im Januar 1866 gelangte das vermißte Buch zum Vorschein, das gesuchte Blatt fiel heraus, Brahms faßte sofort den Entschluß, das Requiem zu vollenden und reiste im Winter nach Karlsruhe. Dort schrieb er bei Allgeyer den d-moll-Satz Nr. 3 und in Winterthur (Mai 1866) den fugierten Orgelpunkt. Auf dem Zürcherberge erweiterte er den Plan des Werkes und bereicherte es mit den Sätzen 4 und 6. Aus der Schweiz im August nach Lichtental bei Baden-Baden zurückgekehrt, komponierte er den Schlußsatz, gab dem zweiten Satz die noch fehlende Koda, unterzog das Ganze einer sorgfältigen Redaktion und setzte unter das Ende der Partitur das Datum: „Baden-Baden 1866.“

Danach könnte es scheinen, als ob er den Gedanken, das Sopransolo mit Chor, jenes einzige, bereits vorgemerkte Stück, das an die Mutter erinnert, zu komponieren, wieder aufgegeben, oder als ob es erst wieder einer besonderen Veranlassung bedurft hätte, ihn an die Erfüllung seines Vorhabens zu mahnen. Waren es sachliche Bedenken, die ihn zurückhielten? Wollte er, daß das Totenopfer seiner Kindesliebe gleichsam an Ort und Stelle gebracht würde? Wir glauben das letzte. Nur in der heimischen Luft wollte

ihm die rührende Grabesſpende gedeihen und zur Vollendung reifen. Erſt als er im April 1868 von der Bremer Aufführung mit dem Vater nach Hauſe gereiſt war, die teuern Stätten der Kinderzeit alle wiedergeſehen und ſeinen fünfunddreißigſten Geburtstag mit einem Morgenbeſuch auf dem Friedhofe begonnen hatte, kam ihm die rechte Weihe für ſeinen Engelsſang. Der „nachkomponierte Satz“ war am 24. Mai fertig.

Jene öfters berührte Bremer Aufführung des „Deutſchen Requiems“ fand am 10. April 1868, am Karfreitage, ſtatt. Lange Verhandlungen waren ihr vorangegangen. Dietrich hatte den Freund 1866 um eine Symphonie für ſeine Oldenburger Kapellkonzerte gebeten, da er wußte, daß von der c-moll-Symphonie bereits 1862 der erſte Satz fertig vorlag. Aber die Symphonie war liegen geblieben. Brahms ſchrieb dem Freunde, er könne mit keiner Symphonie aufwarten, aber ſein „ſo genanntes“ „Deutſches Requiem“ möchte er ihm vorſpielen. Im Frühjahr 1867 konzertierte er in Peſt mit ungeahntem Erfolge. Da hätte er, wie er meinte, ſein Requiem los werden können. Nun wolle er es Dietrich ſchicken, damit dieſer, wenn er nach Düſſeldorf geht, es mitnehmen, es Hermann Deiters in Bonn und anderen Freunden mitteilen könne. Ehe er mit dem Vater die Gebirgstour nach Steiermark und Salzburg unternahm, ſchickte er die Partitur des Requiems nach Oldenburg ab und legte es Dietrich nahe, etwas für die Aufführung des Werkes zu tun. Antragen wolle er ſich nicht; dagegen wäre ihm ein Anerbieten aus Bremen höchſt erwünſcht. Ein Konzertengagement müßte freilich damit verbunden ſein. Kurz, das Requiem müßte wohl Reinthaler[1]) geradezu ſo gefallen, daß er etwas dafür täte. Übrigens verſchlage es ihm nichts, derartige Sachen, die ihrer Natur nach kein allgemeines Publikum haben und eigentlich nur in majorem Dei gloriam komponiert ſeien, ruhig liegen zu laſſen. „Abſtrapazieren tue ich mich nicht dafür.“ Als Brahms bei der Rückkehr von der oberöſterreichiſchen Reiſe wieder nach Wien kam, ohne daß etwas Entſcheidendes in der Sache geſchehen war, forderte er die Partitur zurück. Er ſtreckte

[1]) Karl Reinthaler (1822—96) war ſeit 1858 ſtädtiſcher Muſikdirektor, Domorganiſt und Dirigent des Domchors und der Singakademie zu Bremen.

einen Fühler nach Baſel aus, zog ihn aber wieder ein, da man dort Umſtände machte. Inzwiſchen hatte Herbeck Luſt bekommen, einen Teil des Werkes im Wiener Geſellſchaftskonzert aufzuführen; mit welchem Erfolge dies dann geſchah, haben wir bereits gehört. Nach dem Konzert ſagte Brahms in Beziehung auf das Werk zu Frau Marie Grün: „Ich bin froh, daß es aus dem Haus iſt; denn ſo lange ich es in Händen hatte, war ich unzufrieden damit und wollte es beſſer machen.“ Reinthaler aber hatte ſich bereits entſchloſſen, das Werk aufzuführen, und wollte mit dem ihm von Dietrich gegebenen Manuſkript nicht herausrücken. In Folge deſſen ſchrieb ihm Brahms:[1]) „Ich erfahre ſoeben von Joachim, daß Sie im Beſitz meines ‚Deutſchen Requiems‘ ſind. Darf ich Sie erſuchen, mir dasſelbe jedenfalls umgehend zukommen zu laſſen? Ich erwartete es lange mit Ungeduld von Dietrich oder Joachim zurück, und nur meine Schreibfaulheit läßt mich erſt heute erfahren, daß ich es von Ihnen zu erbitten habe. Ich kann nicht unterlaſſen, zu bemerken, daß es mir einigermaßen peinlich iſt, mein Werk bei Ihnen zu wiſſen. Es trägt noch ſo arge Spuren von Flüchtigkeit und eiligem Schreiben, daß es ſich nur guten Muſikern zeigen kann, die ich zugleich nachſichtige Freunde nennen kann. Wollten Sie dies freundlichſt nachträglich bemerken und damit recht vieles einſtweilen entſchuldigen. Trotzdem wäre es mir eine große Freude, wenn Sie mir in kurzem oder langem Ihre aufrichtige Meinung über das Werk ſagen möchten. Möglicherweiſe habe ich in ganz kurzer Zeit hier eine Aufführung — und deshalb wiederhole ich meine Bitte um ſofortige Zuſendung des Manuſkripts, damit ich es gebührend betrachten und bearbeiten kann.“

Reinthaler beruhigte ihn völlig, ſagte ihm, wie innig er von der hohen Bedeutung des Werkes durchdrungen ſei, und bat um die Erlaubnis, es im Bremer Dom aufführen zu dürfen. Darauf antwortete Brahms: „Auf Ihren werten Brief wünſchte ich recht ſehr mit Behagen antworten zu können. Briefſchreiben iſt jedoch

---

[1]) Frl. Henriette Reinthaler, die Tochter Karl Reinthalers, hatte die Güte, dieſen und die folgenden von Brahms an ihren Vater gerichteten Briefe für uns zu kopieren.

ſo wenig meine Sache, daß ich mich auch diesmal darauf vertröſten muß, Ihnen etwa perſönlich zu begegnen, und dann nach Herzensluſt einiges zu plaudern. Doch habe ich nötig, Ihnen zu ſchreiben, wie große Freude mir die herzliche Teilnahme machte, mit der Sie mein Werk geleſen. Ich anerkenne ſie doppelt, ſeit ich das Werk mit einigem Schrecken wiederſah und tüchtig darin herumwirtſchaftete mit der Feder. Die Muſik anlangend, habe ich ſo viel mehr beantwortet, als Sie nachſichtig genug gefragt und geſagt haben. Was den Text betrifft, will ich bekennen, daß ich recht gern auch das ‚Deutſch' fortließe und einfach den ‚Menſchen' ſetzte, auch mit allem Wiſſen und Willen Stellen, wie z. B. Evang. Joh. Kap. 3, Vers 16, entbehrte.[1]) Hinwieder habe ich nun wohl manches genommen, weil ich Muſiker bin, weil ich es gebrauchte, weil ich meinem ehrwürdigen Dichter auch ein ‚von nun an' nicht abdisputieren oder ſtreichen kann. Aber — ich höre auf, ohne ausgeſprochen zu haben, und will noch eine Sache erwähnen, die mir nicht bloß angenehm, ſondern wichtig wäre. Das iſt eine Aufführung im Bremer Dom, von der Sie ſchreiben. Ich werde hier (am 1. Dezember) aus mancherlei Gründen die erſte Hälfte aufführen und ſchwerlich Gelegenheit haben, das Ganze zu hören. Mögen Sie ſich für eine Aufführung in Ihrer Stadt ernſtlich intereſſieren, ſo verbinden Sie mich außerordentlich. Einigermaßen wäre da freilich auch wohl das Pekuniäre zu bedenken, vielleicht könnte ich in einem der Abonnementskonzerte ſpielen, vielleicht auch ein eigenes Konzert geben? Kurz, ich werde ſehr begierig nach einem etwaigen weitern Brief von Ihnen ausſchauen und ſehr froh ſein, wenn ſich die Sache realiſiert. Namentlich

[1]) Ein außerordentlich wichtiges Bekenntnis des in allen derartigen Dingen ſonſt ſo zurückhaltenden Brahms! Die aus dem Johannesevangelium angezogene Stelle, von welcher Brahms ſchreibt, daß er ſie „mit allem Wiſſen und Willen entbehrte", lautet: „Alſo hat Gott die Welt geliebt, daß er ſeinen eingeborenen Sohn dahingab, auf daß alle, die an ihn glauben, nicht verloren werden, ſondern das ewige Leben haben." Chriſtus, der Erlöſer und Überwinder, das Opferlamm Gottes, das die Sünden der Welt auf ſich genommen hat, um die Gläubigen vom ewigen Tod und ewiger Verdammnis zu erretten, wurde mit guter Abſicht vom Texte zum „Deutſchen Requiem" ausgeſchieden: das reformatoriſche Werk ſollte, wie wir oben ausgeführt haben, allen Konfeſſionen ohne Unterſchied, der ganzen Menſchheit dienen und gewidmet ſein.

von Ende Januar ab bin ich durchaus frei, und hält mich nichts ab, nach Belieben mich in Ihrer Stadt und Gegend aufzuhalten."

Nach dem Wiener Mißerfolge verbreitete ſich das Gerücht, Brahms wolle der Kaiſerſtadt für immer den Rücken kehren. Die Kunde davon war auch nach Bremen gedrungen, und Reinthaler interpellierte ihn deswegen. Brahms entgegnete, daß er durchaus nicht daran denke, Wien zu verlaſſen und nach Bremen oder „ſonſt wohin" [1]) überzuſiedeln. Komme er überhaupt bald fort, ſo wolle er ſich bis zur Bremer Aufführung, alſo ein Vierteljahr in Norddeutſchland herumtreiben, d. h. konzertieren. Am 5. Januar 1868 meldete Brahms noch von Wien aus in den Schanzengarten, daß das Requiem am Charfreitag im Bremer Dom aufgeführt werden ſolle, und fragt Rieter, ob er da nicht zuhören und es ſich dann gleich mitnehmen könnte. „Bis jetzt koſtet mich das Stück ſchon ein Erkleckliches, es iſt, als ob ich ein Kind zu erhalten hätte!" Gleich nach ſeiner Ankunft (Mitte Januar) in Hamburg kündigte Brahms ſeinen Beſuch bei Reinthaler an und fuhr, ſo oft er konnte, zu Chorübungen, die an jedem Montag ſtattfanden, mit der noch immer nicht außer Kurs geſetzten „Schnelldroſchke" hinüber, zuletzt am 16. Februar, nachdem er in einer Quartett-Matinee Auers ſeine Händel-Variationen geſpielt hatte. Seine Eigenſchaft als Virtuoſe, ſchreibt er, werde ihn, wie es ſcheint, für längere Zeit abhalten, dem Einſtudieren des Werkes beizuwohnen. Seine Konzertreiſe mit Stockhauſen kollidierte in empfindlicher Weiſe mit den Bremer Vorbereitungen, und umgekehrt. Wie er an Arthur Faber in Wien ſchreibt, der ſich nach einer neuen Wohnung für ihn umſehen mußte, tue er wieder einige Schritte „der Million entgegen". „Ja, wenn meine Bremer Aufführung nicht wäre," ſeufzt er, „ginge ich mit Stockhauſen nach Petersburg!" Da er in Reinthaler einen firmen, gründlich gebildeten Muſiker, der ſelbſt produktiv war, und einen ebenſo gewiſſenhaften und tüchtigen Dirigenten kennen gelernt hatte, ſo wußte er ſein Werk in den beſten Händen und konnte in dieſer Beziehung ruhig mit ſeinem Sangesbruder durch die nordiſchen

[1]) Er meint Hamburg, wohin er gern gegangen wäre, wenn ſeine werten Mitbürger dies gewollt und ihm nicht wieder bei dem Direktionswechſel der Philharmoniſchen Konzerte einen Fremden (Bernuth) vorgezogen hätten.

Haupt- und Provinzſtädte reiſen. Seine einzige Sorge war, ob die Bremenſer in ihrem ſchönen Eifer nicht etwa erkalteten. „Geſtehen will ich," ſchreibt er von Stettin an Reinthaler, „Sie bewundern zu müſſen, wenn wir in der Charwoche recht vergnügt ſein können. Mein Werk iſt doch recht ſchwer, und in Bremen geht man doch bedächtiger zum hohen A hinauf als in Wien. Ich ſchicke hierbei die Partitur der drei erſten Sätze, da ich herzlich wünſche und hoffe, Sie laſſen das Streichquartett ſich beteiligen an den Singproben; es wäre ſehr ſchön, wenn die Geiger hernach die Sache kennten. Stockhauſen, der Sie beſtens grüßen läßt, will ſich die Geſchichte anhören und dabei (aus Gefälligkeit) das Solo gerne übernehmen. Einſtweilen fahren wir nach Kopenhagen . . . Ich ſage Ihnen, es möchte kein Hund ſo länger leben. Patti-Ullmann iſt Kinderei gegen Stockhauſen-Brahms". Vorher konzertierten ſie noch in Kiel.[1]) Von Oldenburg, der letzten

[1]) Klaus Groth erzählt folgende hübſche Epiſode des dortigen Aufenthaltes: „Einige Tage vor dem Konzert war Stockhauſen ſchon längere Zeit bei mir im Hauſe, und wir warteten auf Brahms, der ſich verſpätet hatte. Ich ging vor die Pforte und den Schwanenweg entlang, um nachzuſehen, wo er blieb, und ob er bald käme. Da ging mir der alte Komponiſt Löwe am Arm eines Matroſen, der ihn zu führen pflegte, auf dem Wege vorbei. Er hatte verſchiedene Schlaganfälle gehabt und konnte ohne Führung keine weiteren Wege machen. Gleich darauf begegnete mir Brahms, und ich ſagte: ‚Du, kennſt Du den Mann, der Dir eben vorbeiging, den alten großen ſchönen Mann? Das iſt Löwe.' Da wandte Brahms ſich raſch um und ſah ihm mit offenbar großem Intereſſe nach, und wie wir nach Haus zu Stockhauſen kamen, ſagte er dem: ‚Wir ſind eben Löwe begegnet, ſingſt Du etwas von ihm? Haſt Du etwas von ſeinen Kompoſitionen in Deinem Repertoire?' Auf die verneinende Antwort Stockhauſens bemerkte er ihm: ‚O, Du könnteſt ſehr wohl ein paar Sachen von ihm ſingen.' Bekanntlich kannte Brahms alles, was Muſik heißt. — Dann ſagte er zu meiner Frau: ‚Haben Sie nicht vielleicht die Ballade von Heinrich dem Vogler?' Die war allerdings da, wurde ſogleich herausgeſucht, und die beiden Meiſter führten ſie uns vor. ‚Ja,' ſagte Brahms, ‚Du könnteſt auch gern einige Kompoſitionen von Löwe zu altdeutſchen Texten in Dein Repertoire aufnehmen!' Indem wir ſo von Löwe ſprachen, ſagte er: ‚Wohnt der hier in Kiel, dann beſuchen wir ihn; die Ehre müſſen wir ihm antun. Wir machten uns alſo auf nach dem Schloßgarten, wo er in einem der Lampſchen Häuſer wohnte, und trafen ihn, Frau und Tochter. Wir hatten unſere Karten hineingeſchickt, wurden natürlich wohlwollend aufgenommen; Stockhauſens Name war ihnen allen bekannt. Mit dem wurde alſo auch die Unterhaltung hauptſächlich geführt. Wir beiden

Station ſeiner Konzertreiſe fuhr Brahms am 4. April direkt nach Bremen, um die Hauptproben des Requiems zu überwachen, und ſtieg bei Reinthaler ab. Viele Gäſte von auswärts hatten ſich angemeldet. „Nun fehlt mir nur noch Frau Schumann, die ich ſchwer vermiſſen werde," klagte er ſeinem Freunde Dietrich.[1]) Dies wurde ihr ſofort heimlich mitgeteilt, und Brahms konnte zu ſeiner freudigen Überraſchung, die ſchmerzlich Entbehrte, die die weite Reiſe von Baden-Baden nicht geſcheut hatte, mit ihrer Tochter Marie in Bremen begrüßen. Mit Hamburger Freunden war auch der Vater in der Hanſaſtadt an der Weſer angelangt. Sein getreues Hamburger Frauenquartett war ebenfalls auf dem Platze und ſang im Chore mit. Joſef und Amalie Joachim, die in dem Kirchenkonzert mitwirkten, waren von Berlin, Albert Dietrich und Frau von Oldenburg, Max Bruch von Sondershauſen, Dr. A. Schubring (der DAS-Korreſpondent der „Neuen Zeitſchrift für Muſik" und der „Allgemeinen Muſikaliſchen Zeitung") von Deſſau, Melchior Rieter-Biedermann von Winterthur, F. Guſtav Janſen, der Schumann-Forſcher, von Verden, John Farmer, ein leidenſchaftlicher Brahms-Verehrer, aus England[2]) und viele andere aus verſchiedenen Ländern und Städten herbeigekommen, um der Aufführung des Werkes beizuwohnen. Über zweitauſend Menſchen füllten den alten Bremer Dom bis auf den letzten Platz — es war ein Publikum, wie es Brahms ſich nicht beſſer wünſchen konnte, mehr ein ins Große erweiterter Freundeskreis als das gewöhnliche Konglomerat der gleichgültigen, zerſtreuungsſüchtigen, ſenſationslüſternen Menge. Und alle dieſe Menſchen lauſchten

---

anderen waren ihm augenſcheinlich ganz unbekannte Größen. An Brahms wurde das offenbar; denn als ſie hörten, daß Stockhauſen und er ein Konzert geben wollten, fragte die Tochter wohlwollend: ‚Spielen Sie auch Klavier?', worauf Johannes in ſeiner Manier ganz beſcheiden antwortete: ‚Ein wenig.' Der alte Herr ſprach kein Wort. So wurden wir entlaſſen. Einige Tage nachher erſchien der alte Löwe bei mir im Garten mit ſeinem Matroſen und ſagte: ‚Sind Ihre Freunde noch da?' Ich mußte ihm leider geſtehen, daß ſie fort ſeien. Da entſchuldigte er ſich, daß er bei unſerem Beſuche ganz ſtumm geblieben ſei; er ſei ſehr leidend. Dann übergab er mir drei von ſeiner Hand geſchriebene kleine Zettel mit Dank und Gruß für jeden von uns."

[1]) A. a. O.

[2]) Florence May, „The life of Joh. Brahms" II.

ergriffen in der dämmerigen Kirche der neuen, künſtleriſchen Heilsoffenbarung, zur Stunde, da der von Brahms gefliſſentlich umgangene Sohn Gottes ſeinen Geiſt auf Golgatha ausgehaucht hatte. Aber der große Freund der Mühſeligen und Beladenen ließ ſich nicht von ſeiner Gemeinde ausſchließen, ſondern kehrte, nach ſeinem Worte: „Wo Zwei verſammelt ſind in meinem Namen, da bin ich mitten unter ihnen“ unter den erhabenen Klängen der Muſik als des Menſchen Sohn in dem heiligen Tempel ein, der, genau wie das Brahmsſche Requiem, das Zeichen des Kreuzes in ſeinem Grundriß trägt. Die ehrwürdige, dreiſchiffige, nicht allzu große romaniſch-gotiſche Kirche, deren Rundpfeiler in Spitzbogen auslaufen, mit ihrem erhöhten, in eine kapellenähnliche Apſis mündenden Mitteltrakt, mit ihrem unter der Münſterroſe ziemlich tief gelegenen Orgelchore, der durch einen an der Faſſade reich mit ſteinerner Bildhauerarbeit geſchmückten, palaſtartigen gotiſchen Vorbau vom Auditorium getrennt wird, mit ihren verhältnismäßig niedrigen, von bunten Fenſtern ſpärlich erleuchteten, ſchaurig anheimelnden, traulich ernſten Hallen — dieſes von zwei zierlichen Türmen überragte gemütliche Gotteshaus ladet zu einer Andacht ein, die nichts Erkältendes, Iſolierendes hat, ſondern ſich geſellig zu verbreiten wünſcht. Man muß den Charfreitag, der bei den Proteſtanten dem Oſterſonntag den Rang abläuft, inſofern er allerorten mit reichen muſikaliſchen Stiftungen bedacht worden iſt, einmal in Mittel- und Norddeutſchland erlebt haben, um den eigentümlichen Zauber, wie ihn Wagner in ſeinem „Parſifal“ zu bannen ſuchte, im ſehnſüchtig-dämmerſeligen Herzen aufnehmen zu können. Um die ſechſte Stunde, da, wie es im Evangelium heißt, eine Finſternis über das ganze Land ward, bis zu der neunten Stunde, glimmen leiſe die Kerzen an den Galerien der Kirche auf und verwandeln das Zwielicht des ſinkenden Abends in myſtiſche Dämmerung. Der ſtummen Muſik der geweihten Feierſtunde wird die Zunge gelöſt: die Orgel präludiert, Chor und Inſtrumente fallen ein und beginnen die ewig neue, niemals zu erſchöpfende „Hiſtorie vom bitteren Leiden und Sterben unſeres Herrn und Heilands“. Da iſt es, als ob unſichtbare Geiſter den unterirdiſchen Krypten entſchwebten, als ob die goldenen Sterne von der das Firmament bedeutenden Wölbung ſich hernieder

neigten, als ob die Boten einer künftigen, beſſeren Welt durch die geſchloſſenen Fenſter und Türen in wallenden Wolkengewändern aus- und eingingen, um den vibrierenden, vom Körper fortſtrebenden Seelen der verzückten Zuhörer das Geheimnis der Auferſtehung zu verraten . . .

„Die Wirkung des wundervollen und herrlich aufgeführten Werkes," berichtet Dietrich, „war geradezu überwältigend, und es wurde dem Zuhörer jetzt ſchon klar, daß das Werk zu dem Höchſten gehört, was in der Muſik erſchaffen worden iſt." Eine heitere geſellſchaftliche Nachfeier verſammelte die Künſtler und deren Gäſte um die berühmte „Roſe" des Ratskellers, und der dort verzapfte Wein begeiſterte viele zu neuen „Phantaſien im Bremer Ratskeller", die ſich in Tiſchreden und Trinkſprüchen entluden. „Uns alle," ſagte Rheinthaler, „die wir das Werk gehört haben, darf es mit Stolz erfüllen, weil uns die Überzeugung geworden, daß deutſche Kunſt noch nicht ausgeſtorben iſt, ſondern daß ſie ſich wieder zu regen beginnt und daß ſie wachſen werde ſo herrlich wie zuvor. Es war eine lange, ſtille, trübe Zeit, faſt ſchien es, als ſei der Abend hereingebrochen, als wir den letzten teuren Meiſter (Robert Schumann) begraben hatten; aber heute, nach der Aufführung des Requiems, können wir uns ſagen, daß die Schüler jener großen Meiſter vollenden werden, was ſie ſo herrlich begonnen." Seine Rede gipfelte in einem Hoch auf Brahms, dem Meiſter des „Deutſchen Requiems" und wurde von dieſem mit wenigen ſchlichten Dankesworten erwidert. Von Hamburg aus aber ſchrieb Brahms dem neu gewonnenen Freunde, der ſich ſo hoch um ihn und ſein Werk verdient gemacht hatte: „Nun hätte ich Dir längſt die ſchönſte Rede halten ſollen auf einem viel größeren Papier als dieſem. Unverzeihlich, daß ich's nicht getan; denn was ich auch jetzt ſchreiben mag, es ſchaut doch nur wie eine Quittung aus. Aber nein, Du weißt ja ſo gut wie ich, daß ich nur das Kleinere abtue, wenn ich ſage, daß mich der Brief des Vorſtandes und die Beilage aufs angenehmſte überraſcht hat. Wir wiſſen denn auch beide gleich gut, für welche Freuden ich Dir dankbar bin. Durch alles mögliche — die Gaſtfreundſchaft iſt nicht das letzte — haſt Du mir ein paar Tage geſchaffen, die mir unvergeßlich ſein werden. Das klingt banal! Aber banal

klingt auch: ich liebe Dich, und wer Teufel macht denn erſt Variationen, wenn er ſo etwas ſagen will. — Ich reiſe doch Sonntag Abend mit der Bremer Poſt? Ich denke, ſonſt hätteſt Du geſchrieben, und meine Freudentafel war eine ſo wohlbeſetzte, daß der Nachtiſch nicht fehlen kann. Aber ich muß noch einmal ans Glas ſtoßen. Gib doch einliegenden Brief — aber an wen? ab.[1]) — Ich freue mich zweifach, nach Bremen zu kommen; das Schreiben iſt überhaupt eine verfl. — Sache und gar, wenn man recht viel und recht Herzliches zu ſagen hätte. Grüße Deine liebe Frau ſchönſtens, die Kindlein kleine, und ſei ſelbſt herzlich und herzlich dankbar gegrüßt von Deinem Johs. Brahms."

Das „Deutſche Requiem" hatte den Bremenſern ſo wohl gefallen, daß gleich nach der erſten, von Brahms geleiteten Aufführung im Dome der Wunſch nach einer zweiten im großen Saale der „Union" laut wurde, an welcher ſich das profane Konzertpublikum beteiligen könnte. Sie ließ denn auch nicht auf ſich warten: am 28. April wurde das Requiem wiederholt, und zwar unter Reinthalers Direktion „zum Beſten der Muſiker-Witwen- und Unterſtützungskaſſe". Die zweite „Freudentafel" war zwar nicht ſo wohlbeſetzt wie die erſte, aber immerhin noch höchſt anſtändig gedeckt. Das Baritonſolo, welches am 10. April von Stockhauſen mit der ganzen Meiſterſchaft ſeiner, bis in den Kern der Sache eindringenden Kunſt geſungen worden war, fand am 28. in dem Berliner Opernſänger Franz Krolop einen nur ſtimmlich ſeiner hohen Aufgabe gewachſenen Interpreten, und an Stelle der Frau Joachim, welche, von der Violine ihres Gatten begleitet,[2]) die h-moll-Arie aus der Matthäuspaſſion und „Ich weiß, daß mein Erlöſer lebt" aus Händels „Meſſias" geſungen hatte, trat Frau von Voggenhuber mit der Agathen-Arie aus Webers „Freiſchütz" auf. Das Orcheſter eröffnete das Konzert mit Beethovens A-dur-Symphonie.

Keine der beiden Bremer Aufführungen darf Anſpruch auf Vollſtändigkeit erheben, da, wie bereits erwähnt, der noch fehlende

[1]) Ein an den Vorſtand gerichtetes offizielles Dankſchreiben.

[2]) Nach dem dritten Chor des Requiems ſpielte Joachim noch zwei Andantes von Bach und Tartini und, wohl mit Rückſicht auf die anweſende Klara Schumann, das von ihm transponierte „Abendlied" ihres Gatten.

fünfte Satz mit dem Sopransolo erst im Mai des Jahres vollendet wurde. Brahms nahm ihn mit an den Rhein. Das goldene Jubiläum der Niederrheinischen Musikfeste lockte deren regelmäßigen Besucher nach Köln. Es wurde zu Pfingsten, am 1. und 2. Juni 1868, gefeiert, und Brahms wußte, daß er dort viele alte und neue Freunde und Bekannte treffen würde. Das Ehepaar Joachim war an den Konzerten beteiligt. Im „Messias" sangen Louise Dustmann und Amalie Joachim die Solopartien (neben Dr. Gunz und Dr. Schmitt a. Wien). Niels Gade dirigierte am zweiten Tage eine neue Ouvertüre; dazu wurden Bachs Pfingstkantate, Mendelssohns 8. Psalm, der zweite Akt aus Spontinis „Vestalin" und Beethovens Neunte Symphonie gemacht. Der dritte Tag brachte eine Ouvertüre von Hiller, eine Schumannsche Symphonie und das Joachimsche Violinkonzert. Wie 1860 blieb Brahms wieder am Rhein hängen und nahm in Bonn Quartier. In einer am Kessenicher Wege Nr. 6 mitten im Garten gelegenen reizenden Villa der Frau Endemann bezog er das obere Stockwerk.[1]) Dort stellte er mehrere Hefte aus den seit 1864 komponierten Liedern zusammen, in die sich die Verleger Rieter und Simrock christlich teilten (op. 43 und die drei letzten Hefte der Magelonengesänge[2]) erschienen bei Rieter-Biedermann, die einundzwanzig Lieder op. 46—49 bei Simrock), unterzog das Requiem einer letzten Revision für den Druck und komponierte den zweiten Schlußchor zu seinem „Rinaldo", der nun erst bei Simrock[3]) herauskam. Auf die Lieder op. 46—49 kommen wir noch zurück. Hier genüge die vorläufige Bemerkung, daß sie in ihrer bunten

[1]) Siehe „Ein Brahms-Bilderbuch", Tafel XXV 2.

[2]) Er wollte wohl nur, daß ihm widersprochen würde, als er Rieter den horribeln Vorschlag machte, die Magelonengesänge mit anderen beliebigen zu vermengen, weil jener geklagt hatte, daß die zwei ersten Hefte schlecht gingen!

[3]) Den ungeduldigen Simrock vertröstet Brahms mit den Worten: „Danken Sie Gott, wenn Ihre besseren Komponisten nicht zu schreibselig und ja nicht zu schnell druckfertig sind. Es ist denn doch nicht leicht, ein irgend gescheites Wort auszusprechen, und so immer einige Überlegung und einiges Zagen wohl am Platz — wenn man schon aus irgend einem Grund nicht weiter darüber nachdenkt, daß es in den meisten Fällen überhaupt das Gescheiteste sei, das Maul zu halten."

Reihe kein höheres Prinzip der Ordnung vorstellen, es wäre denn das, eine wahre Musterkarte der vielseitigen Brahmsschen Lyrik zu geben. Bei dieser Gelegenheit trat das Haus Simrock zum ersten Male als gefährlicher Wettbewerber gegen das Haus Rieter auf. Wie Brahms seinem Schweizer Verleger schreibt, hätten sich Simrock senior und junior heiß um das Requiem bemüht, an dem bereits gestochen wurde. Den fünften Satz wegzugeben, konnte sich Brahms nicht eher entschließen, als bis er ihn gehört hatte. Mit einer Privataufführung, wie er sie wünschte, sah es bei der vorgerückten Jahreszeit und dem Mangel einer geeigneten Sängerin sehr unsicher aus. In Köln, wohin er zuerst dachte, war sie nicht zu ermöglichen. Endlich hörte er, daß sie, auf Rieters Intervention, im September in Zürich statthaben könnte.

Zugleich erhielt er die Nachricht, daß Stockhausen, der ewig Unruhige, mit dem Stabe seiner besten Schüler von Hamburg nach der Schweiz reisen und vorher in Remagen am Rhein Station machen wollte. Unter den Schülerinnen befand sich auch die arme Rosa Girzick aus Wien, die schon als zwölfjähriges Mädchen 1862 in der Wiener Singakademie mitgesungen hatte. Sie war, um sich der Kunst zu widmen, auf eigene Faust und ohne Subsistenzmittel 1863 nach Hamburg gereist, wo sie, da ihre Kasse von den Kosten eines Billetts vierter Klasse erschöpft war, in einer Singspielhalle unterschlüpfte. Aus dieser unwürdigen Position wurde sie von der Familie Brahms befreit, die sich des Kindes liebevoll annahm und dem hoffnungsvollen Gesangstalente der kleinen Rosa in ihren Kreisen einige gutmütige, nicht allzu bemittelte Gönner verschaffte. Seit Rosa den Schumannschen Faust von Stockhausen hatte singen hören, war es ihr einziges Verlangen, seine Schülerin zu werden. Ihr Wunsch wurde erfüllt, und so folgte sie ihrem angebeteten Lehrer an den Rhein, ohne sich viel um die materiellen Konsequenzen ihrer unüberlegten Studienreise zu sorgen. Nun saß sie in Remagen fest auf dem Trockenen und hätte weder vorwärts noch rückwärts weiter gekonnt, wenn ihr nicht in Brahms ein rettender Engel erschienen wäre. Ihm gefiel das resolute junge Mädchen, das überdies eine Freundin seiner Schwester Elise war, und er ermunterte sie, in Bad Neuenahr ein Konzert zu geben, zu welchem er seine und Stockhausens Mitwirkung zusagte. Die

andern Schüler und Schülerinnen des Geſangsmeiſters waren natürlich auch dabei, und ſo fand am 25. Juli im Saale des Kurhauſes zu Neuenahr „zur Vorfeier des zehnten Jahrestages der Quellenweihe durch Ihre Majeſtät die Königin Auguſta“ ein ſehr luſtiges Konzert ſtatt, mit welchem Roſa Girzick ihr Glück machte. (Billetts à 1 Taler waren im Bureau und „bei dem Herrn Oberkellner“ des Kurhauſes zu haben.) Roſa ſang außer einer Arie aus Roſſis „Mitrane“ Schuberts „Wanderer“ und mit ihrem Lehrer Duette von Brahms, Stockhauſen ſeine beliebte Arie aus Boieldieus „Le chaperon rouge“ und mit Fräulein Asmann und Herrn Eglinger das Terzett aus Mozarts „Titus“, Brahms trug nicht nur Klavierſtücke und „Wiener Walzer“ vor, die ſtürmiſchen Jubel erregten, ſondern begleitete auch alle zehn Nummern des ausgiebigen Programms und war in der allerbeſten Laune. Unter den „Wiener“ Walzern waren einige aus op. 39, aber auch mehrere andere von beſonders reizender, ſangbarer Melodie. Bei einem Spaziergange, den die ganze jugendlich übermütige Konzertgeſellſchaft durch das Ahrtal nach Altenahr machte, ſagte Brahms zu Fräulein Girzick, er wolle fürs erſte nur noch Walzer, Wiener Walzer komponieren, und ſchwärmte dabei von ſeiner geliebten Kaiſerſtadt an der Donau, nach der er ſich herzlich ſehnte. „Nächſtens,“ beteuerte er, „werden Sie was davon zu ſingen bekommen!“ Die Idee ſeiner „Liebeslieder“ war in ihm aufgetaucht, und es meldeten ſich täglich neue Melodien bei ihm an, die er Mühe hatte, alle aufzuſchreiben.

Seinen Schützling verlor er nicht aus den Augen, ſondern gab am 15. November desſelben Jahres im großen Saale des Hamburger Konventgartens mit Stockhauſen eine Matinée musicale „unter gefälliger Mitwirkung von Fräulein Girzick“, und richtete die von Sorgen Gedrückte im Januar 1869 von Wien aus mit folgendem herzlichen Schreiben auf, das ſeinen oft bewieſenen Edelmut im ſchönſten Lichte zeigt: „Sehr wertes Fräulein, Ihr Brief und Ihr Bild ſehen zum Glück lange nicht ſo troſtlos aus, als Sie meinen, und ſo wird denn wohl dem jungen Blut das bißchen Zagen und Unruhe, das es eben jetzt durchleben muß, nicht gerade ſchaden. Mit meinem Rat wollen Sie ſich noch etwas konfuſer machen? Da rate ich vor allem, nicht

zuviel darauf zu geben und ihn nur beim Zipfel zu faſſen, wenn gar kein beſſerer da iſt. Für's erſte würde ich auch an Ihrer Stelle durchaus nicht erſt anfangen, Stunden zu geben. Um noch etwas Poſitives zu ſagen, würde ich, im Fall der verehrte Lehrer nicht ſorgt, und ſich kein Engagement findet, nach Berlin reiſen zum Muſikdirektor Julius Stern. Bei dieſem ſehr tüchtigen und angeſehenen Manne würden Sie die nötigen Rollen lernen und durch ſeine Vermittlung gewiß ſehr leicht alsdann die gehörige Stellung finden. Hr. Stern würde ſich auch gewiß darauf einlaſſen, daß Sie erſt als berühmte Sängerin anfangen können, ihm Ihre Dankbarkeit in preuß. Kurant zu bezeugen. Sonſt würde dieſer einſtweilige Aufenthalt in Berlin ja leicht zu ermöglichen ſein, und ſollten Sie da noch ein Teilchen Bankier gebrauchen, ſo glaube ich, dieſes dürfte von meiner Größe und Qualität genügen. Beſprechen Sie Ihre Angelegenheiten und etwa dieſen Plan mit Stockhauſen? Gibt Ihnen dieſer einen Brief mit? Es iſt wohl immer eigen, wenn ich dies hinter ſeinem Rücken tue. Sonſt könnten Sie ſich mit meinem Gruß oder Brief an den Verleger Fr. Simrock, Jägerſtraße 18, wenden. Dieſer würde Sie dann gern bei Stern einführen und gewiß auch ſonſt, ſamt ſeiner liebenswürdigen Frau, für Sie ſorgen. Schließlich aber den beſten Rat: bleiben Sie hübſch luſtig — oder beides. Vertreiben Sie ſich die Grillen mit Wiener Walzern und recht oft mit Briefſchreiben. Wenn Sie meine Schweſter ſehen, die bitte ich zu grüßen, und ſeien Sie ſelbſt herzlich gegrüßt von Ihrem ergebenen J. Brahms.“ [1])

In der Schweiz traf Brahms dann im September 1868 wieder mit Stockhauſen und ſeinem Anhang zuſammen. Vater Johann Jakob, der in ſeiner Geſellſchaft war, erkundigte ſich in Bönigen am Brienzer See gewiſſenhaft, wo ſie denn eigentlich wären, weil ſein überluſtiger Sohn ihm nie den Namen einer Stadt oder eines Berges nennen wollte. Johannes hatte den Vater nach Heidelberg kommen laſſen, um ihm endlich das berühmte Schloß zu zeigen, dem der Alte (nach der Salzburger Reiſe) ſchon einmal glücklich entronnen war. Diesmal mußte

[1]) Frau Profeſſor Roſa Bromeiſel geb. Girzick lebt heute als angeſehene Geſanglehrerin in Wien.

er daran glauben, auch an das Berner Oberland. Zuvor wohnten ſie mit einander der Probe bei, die Hegar mit dem nachkomponierten Requiem-Satze auf dem alten Muſikſaal beim Fraumünſter in Zürich abhielt. Frau Suter-Weber übernahm das Sopranſolo, Mitglieder des „Gemiſchten Chores“ und das Orcheſter der „Tonhalle“ führten das übrige aus. Frau Karoline Brahms erzählt, daß der Vater, als er wieder am 20. September mit dem Sohne am Anſcharplatze auftauchte, ſie mit den Worten ans Herz drückte: „Nu awwer, Line, bekömmt mich Hannes nich widder hin!“ Aber er war artig genug, eine Dankepiſtel an Rieter abzufaſſen, mit der er den Empfang eines Wechſels auf 100 Taler beſtätigte. Darin heißt es: „Die Erinnerung an die Schweiz bleibt mir unvergeßlich. Der Selisberg und die drei Tage, die wir in Zürich zugebracht haben, mit Herrn Kirchner zuſammen, waren ſchön, überhaupt alle Erlebniſſe und Schönheiten der Schweiz ſind ſchön.“

Die erſte Aufführung des nunmehr vollſtändigen, ſiebenſätzigen, Anfang November 1868 als op. 45 in Partitur, Stimmen und Klavierauszug[1]) erſchienenen Requiems fand am 18. Februar 1869

[1]) Das vierhändige Arrangement kam erſt 1869 heraus. Brahms ſchreibt darüber ſeinem Verleger in launiger Weiſe am 31. Januar 1869 von Wien: „Etwas gelacht habe ich bei Ihrem Brief, der ſo tut, als ob Sie den Baſlern für ihre Aufführung nicht bloß die Orcheſterſtimmen, ſondern auch das Vierhändige ſchaffen wollen. Doch hat er meine Freundſchaft warm gekitzelt und mich an dem Schreibtiſch feſtgehalten. Ich habe mich der edlen Beſchäftigung hingegeben, mein unſterbliches Werk auch für vierhändige Seelen genießbar zu machen. Jetzt kann's nicht untergehen. Übrigens iſt es ganz vortrefflich geworden und außerdem ſehr leicht ſpielbar, wirklich ganz und gar leicht und flott zu ſpielen. Frl. Ida wird es nicht bloß leichter ablaufen als die Gebirge mit ihrem Papa, ſondern ihr gött-, nein doch, götziger Meiſter wird ſie gar nicht im Andante-Schritt halten können. [Frl. Ida Rieter war eine Schülerin von Hermann Götz.] Die Hölle iſt abſolviert, und ich denke, der Tage es Ihnen zuzuſchicken. Wenn ich mir nun 30 Nap. dafür ausbäte, ſo ſcheint mir, es hätte auch kein Schlechteſter die vielen Noten dafür geſchrieben oder vielmehr die wenigen aus den vielen herausgeſucht. Wie es ſcheint, werde ich das Ding den Winter nicht zu hören kriegen, trotz aller Einladungen. Ende Februar kommt hier mein Rinaldo, und im März ſoll ich leider nach Holland . . . Womit ich die Ehre habe zu ſein dero und ſonderlich dero werten Damen gehorſamſter Diener J. Brahms. — Hier iſt übrigens meine Adreſſe: Hotel Kronprinz, an der Aspernbrücke.“

im siebzehnten Abonnementskonzerte des Gewandhauses in Leipzig statt und rief die widersprechendsten Urteile hervor. Der Verleger war außer sich über die Art, wie ein Teil der Leipziger Kritik mit seinem Lieblingswerke umsprang, und er drückte dem Autor seine Entrüstung darüber aus. Brahms antwortete am 25. März 1869: „Lieber Herr Rieter, mir muß ein Brief von Ihnen nicht zugekommen sein, denn ich vernehme heute zum erstenmal Ihr gewaltiges Geschrei über die Leipziger Requiem-Beurteilung. Ich habe sie gelesen, aber sie war mir gar nicht weiter aufgefallen — Sie kennen mein rohes Gemüt wohl! Nur eines fällt mir jetzt wieder auf: wie unpraktisch es ist, wenn ein Verleger, und ein so zärtlicher wie Sie, eine Zeitschrift herausgibt! Wie, wenn nun Chrysander mein Werk nicht loben möchte und dann irgend einen Hasenfuß den Stellvertreter sein ließe! — Ich küsse der Frau die Hand, daß sie mir all den schönen Honig aufs Brot geschmiert, d. h. höchst zierlich auf Papier geschrieben. Haben Sie Bedürfnis, Ihren Verlagsartikel gelobt zu sehn, so lassen Sie sich nur die Neue evangelische Kirchenzeitung kommen: Nr. 11, 13. März, Berlin, Fr. Schulze . ."

Der mit P. Kleinert[1]) unterzeichnete, an der Spitze des Blattes stehende fünfspaltige Aufsatz ist nicht nur eine der günstigsten, sondern auch eine der sachlichsten Besprechungen, vielleicht überhaupt die beste, welche das Werk gefunden hat. Kleinert weist sich über seine gründliche Bibelkenntnis durch die genauen Angaben der Textquellen aus und zeigt sich auch in der Satzkunst wie in der musikalischen und poetischen Literatur wohlbewandert. Er rühmt die Art, wie Brahms die Schranke der Tradition gebrochen hat, nennt die Zusammenstellung der Bibelstellen sinnig, ja tiefsinnig und tritt für den neuzeitlichen Geist der Musik ein, mit den bemerkenswerten Worten: „Brahms hat den alten Meistern das Geheimnis ihrer Kunst, das nicht in der Form steht, sondern auf dem Grunde der Seele quillt, abgelauscht und ist dann seinen eigenen Weg gegangen, die Schwingungen der Gegenwart in seiner Seele. Wir

[1]) Identisch mit dem berühmten evangelischen Theologen Hugo Wilhelm Paul Kleinert, der damals außerordentlicher Professor an der Berliner Universität war.

haben moderne Muſik vor uns. Modern in dem ſchmuckloſen Aufriß gegenüber den wunderſamen Schnörkeln der Bachſchen Gotik und den bunten Farbenſpielen der Händelſchen Tonmalereien. Modern in dem Überwiegen des reflexiv-lyriſchen Elements; in den bezaubernden Klangwirkungen der Inſtrumentation; modern auch darin, daß nicht mehr ſo ſehr die Harmonik als die Rhythmik die oberſte Stelle behauptet." Er geht die Meiſter und Schulen durch, von denen Brahms Belehrung und Anregung empfangen hat, und ſagt: „Gegen die Zukunftsmuſik hat er dadurch, daß er das Lebensfähige und Bedeutende in ihr, die ſinnvolle Beziehung zwiſchen Muſik und Idee des Textes und die charakteriſierende Färbung der Klangzuſammenſtellungen, in ſeinen Bau hereinnimmt, den Beweis geführt, daß ſie für ihn bereits eine Vergangenheitsmuſik iſt. Mit Goethe zu reden: ‚er hat, an allen Tafeln unverdroſſen, nirgends geſtohlen, immer genoſſen.' Und wenn wir von einem Genius erwarten, daß er eine neue Tür auftut, durch welche der Strom deſſen, was in der Zeit lebt, ſich ergießend auch alles mit fortreiße, was die Vergangenheit an Leben überliefert, ſo wird man Brahms nach dieſem Requiem den Ehrennamen ſchwerlich verſagen dürfen."

Es bedurfte noch einer guten Weile und ſehr vieler Reproduktionen des Werkes, ehe das deutſche Publikum zur Erkenntnis der hier ausgeſprochenen Wahrheit durchdrang.[1]) Denn nichts bricht ſich langſamer Bahn als das Neue, das ohne Lärm und ohne die anmaßende Prätenſion auftritt, das abſolut Niedageweſene zu ſein. Chriſti Wort: „Ich bin nicht gekommen, das Geſetz und die Propheten aufzulöſen, ſondern zu erfüllen" gilt auch für die Kunſt.

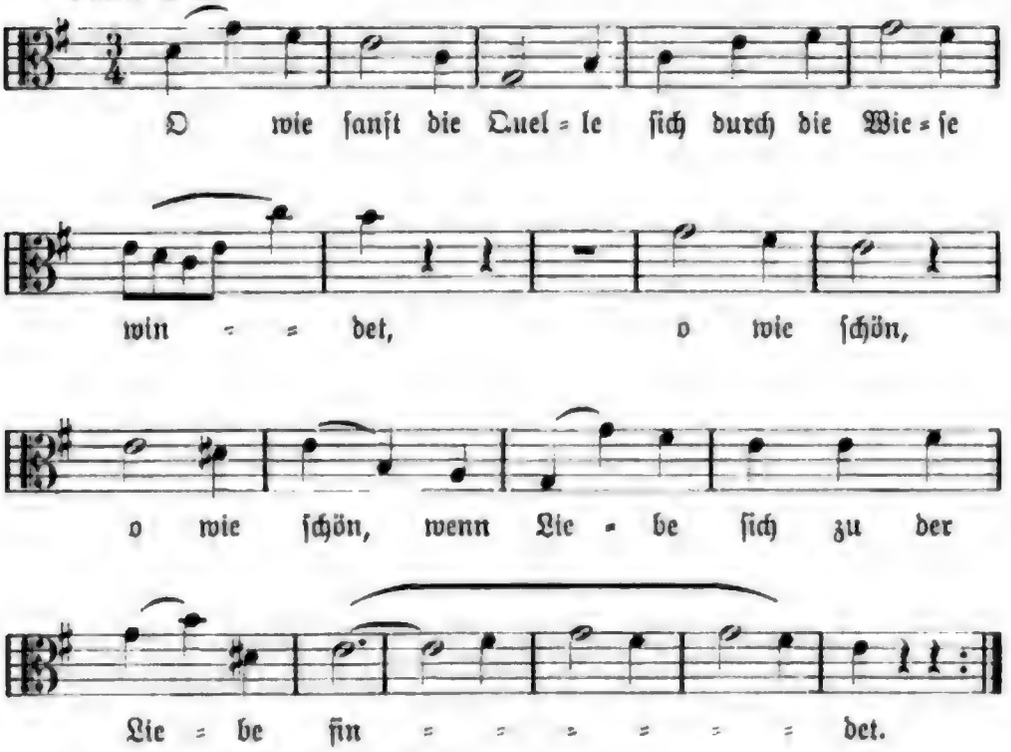
---

[1]) Eine Überſicht der erſten Aufführungen wird im Anhange mitgeteilt.

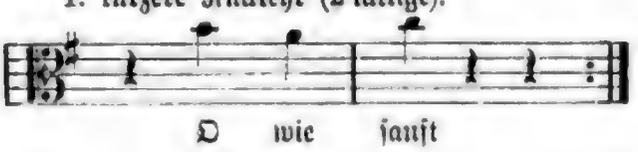
I. Unvollendeter Kanon von Johannes Brahms.

Mit Rückkehr-Schlüſſen von G. Jenner.

Kanon à 4.

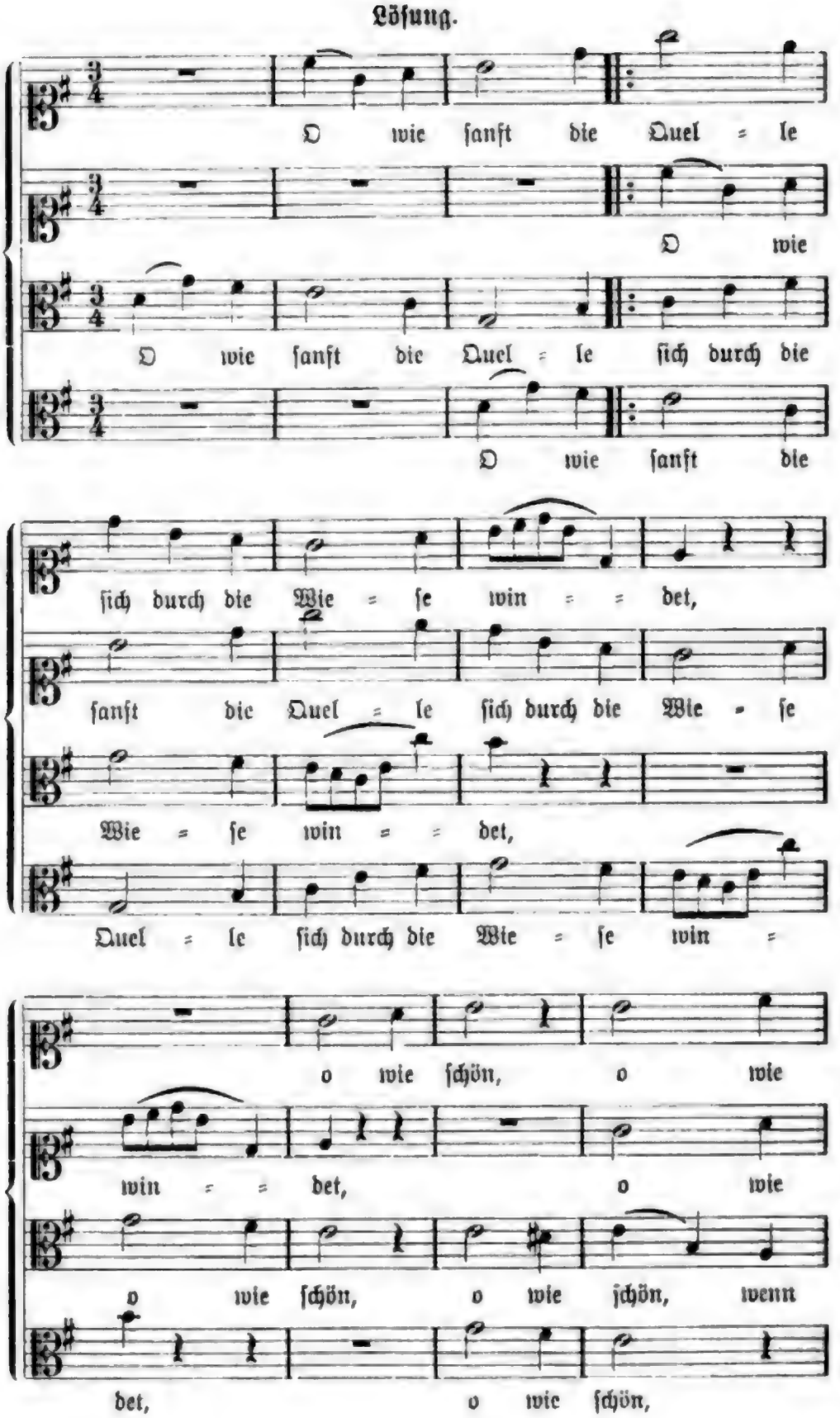


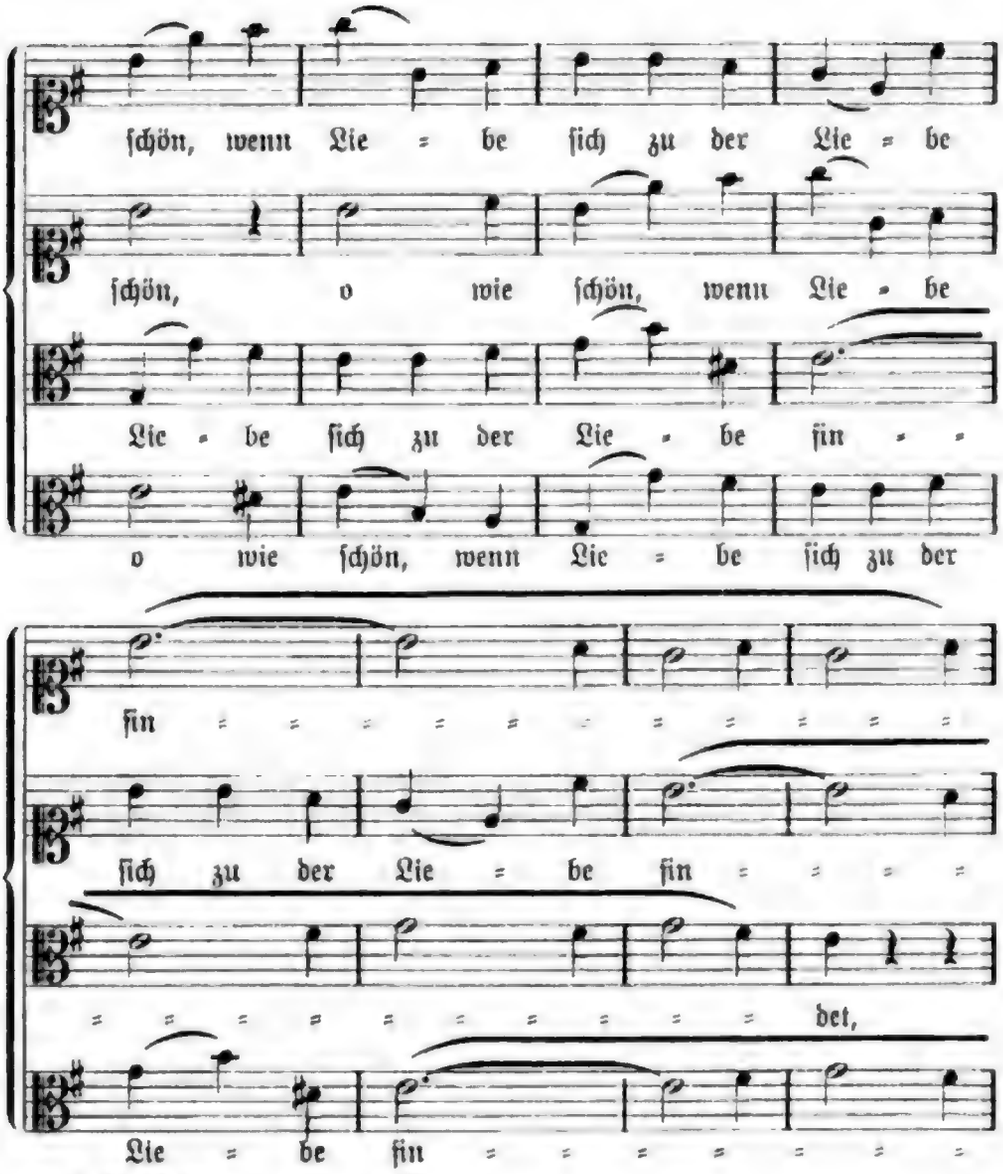
1. kürzere Rückkehr (2 taktige).



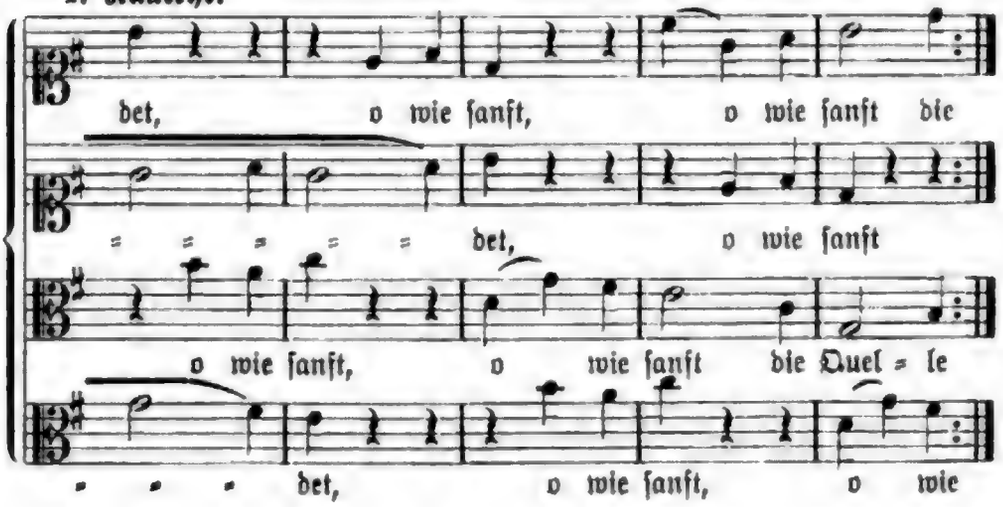
2. längere Rückkehr (4 taktige).

Löſung.

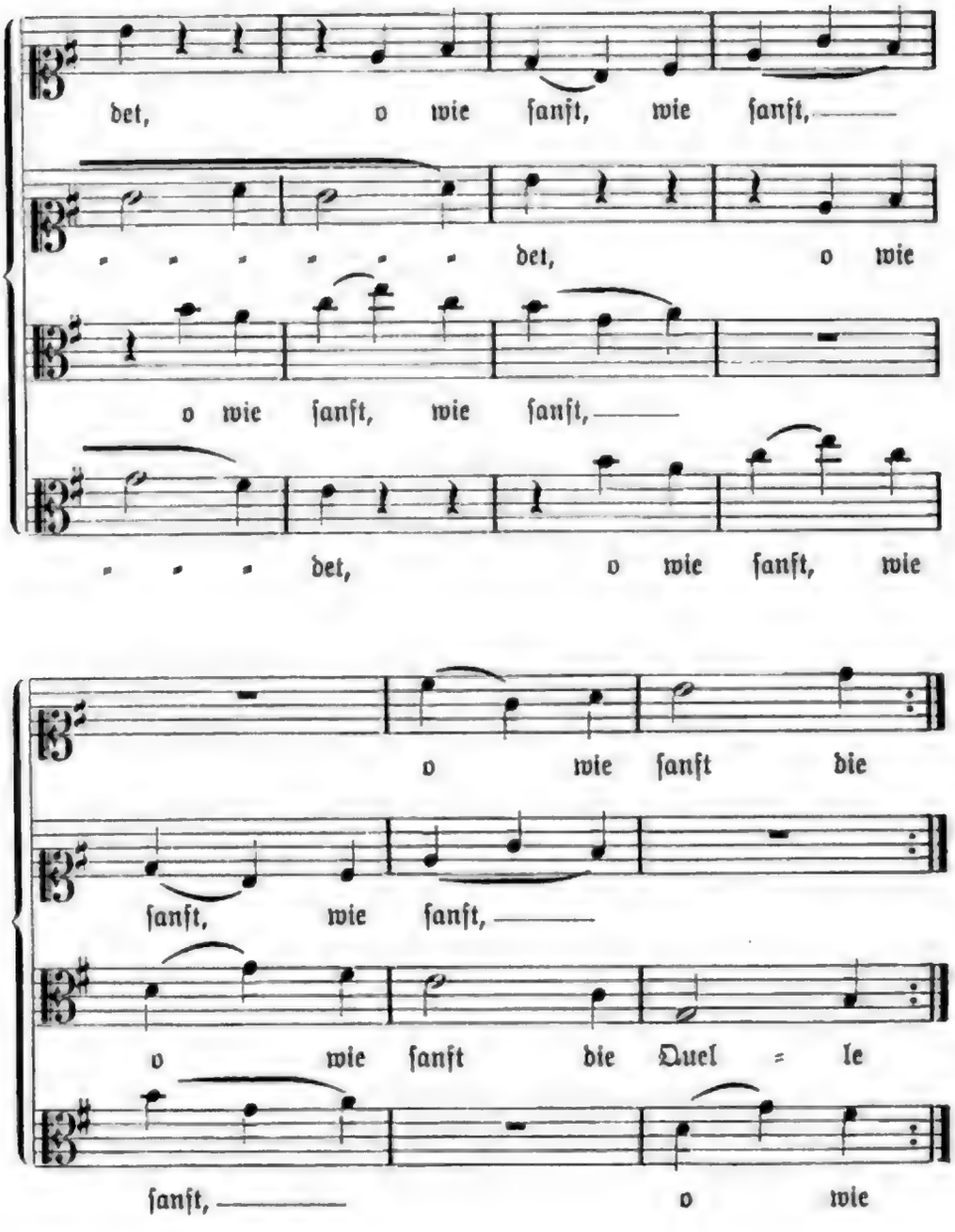

O wie ſanft die Quel = le
O wie
O wie ſanft die Quel = le ſich durch die
O wie ſanft die
ſich durch die Wie = ſe win = = det,
ſanft die Quel = le ſich durch die Wie = ſe
Wie = ſe win = = det,
Quel = le ſich durch die Wie = ſe win =
o wie ſchön, o wie
win = = det, o wie
o wie ſchön, o wie ſchön, wenn
det, o wie ſchön,


ſchön, wenn Lie = be ſich zu der Lie = be
ſchön, o wie ſchön, wenn Lie = be
Lie = be ſich zu der Lie = be fin = =
o wie ſchön, wenn Lie = be ſich zu der
fin = = = = = = = = = = =
ſich zu der Lie = be fin = = = = =
= = = = = = = = = = = det,
Lie = be fin = = = = = = = =

1. Rücklehr.

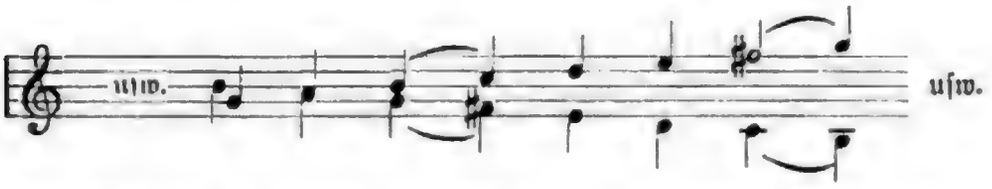

det, o wie ſanft, o wie ſanft die
= = = = = det, o wie ſanft
o wie ſanft, o wie ſanft die Quel = le
= = = det, o wie ſanft, o wie

2. Rückkehr.


det, o wie ſanft, wie ſanft,
det, o wie
o wie ſanft, wie ſanft,
det, o wie ſanft, wie
o wie ſanft die
ſanft, wie ſanft,
o wie ſanft die Quel = le
ſanft, o wie

Der Brahmsſche Kanon à 4 ſtellt, ſo wie er vorliegt, zunächſt die Aufgabe, zu der einen vorhandenen und beginnenden Altſtimme die übrigen fehlenden drei Stimmen zu finden. Es iſt hier nicht der Ort, auszuführen, welche Fülle von Möglichkeiten die Kanonform bietet, innerhalb derer auch die Löſung des vorliegenden Kanons zu ſuchen iſt; es genüge zu ſagen, daß die Löſung dieſer Aufgabe im gegebenen Falle eine ſehr leichte genannt werden muß. Wir haben es zu tun mit einem Kanon für zwei Sopran- und zwei Altſtimmen. Der Eintritt der Stimmen geſchieht Takt um Takt in der Reihenfolge: Erſter Alt, erſter Sopran, zweiter Alt, zweiter Sopran. Die beiden Altſtimmen bilden unter ſich einen Kanon, indem ſie die Melodie vom ſelben Tone aus ſo ſingen, wie ſie vorliegt; die beiden Sopranſtimmen bilden unter ſich ebenfalls einen ſolchen Kanon, ihre Melodie iſt aber aus der gegebenen dadurch entſtanden, daß alle Intervalle, wie ſie aufeinander folgen, in der Bewegungsrichtung umgekehrt ſind. Jede Altſtimme bildet daher mit jeder Sopranſtimme, wie man ſagt, einen Kanon per motum contrarium, einen Kanon in Gegenbewegung. In folgenden Leitern ſtehen ſich die in beiden Melodien einander entſprechenden Töne gegenüber:

Man erſieht daraus, daß die Intervalle innerhalb der Melodie nicht genau nachgeahmt ſind, da die durch Bögen angedeuteten Halbtöne nicht an derſelben Stelle liegen. Anders mußten die Leitern ſo angelegt ſein:



wenn man nicht die ſtrenge Nachahmung durch Verſetzungszeichen erzielen will, wodurch der Kanon ungemein kompliziert und ſchwierig wird, auch die einheitliche Tonalität leicht verliert, da die Stimmen dann in verſchiedenen Tonarten ſingen. Ein ſchönes Beiſpiel, ohne Gegenbewegung, in dem vier Stimmen, Sopran, Alt, Tenor und Baß, dieſelbe Melodie mit genauen Intervallen von verſchiedenen Tönen aus nachahmen, hat Brahms uns hinterlaſſen in dem Kanon: „Töne, liebender Klang", mit beſonders feiner Rückkehr.

Abgeſehen von dieſer Löſung ſtellt der Brahmsſche Kanon aber noch eine zweite bei weitem ſchwierigere Aufgabe. Der Kanon, der ſicherlich als Canon infinitus, als Kanon ohne Ende, angelegt iſt, hat keine Rückkehr in den Anfang, d. h. das eigentliche Problem des Kanons iſt ungelöſt. Brahms

gab den unfertigen Kanon ſeinem Freunde Hermann Levi und ſtellte ihm die Aufgabe, eine gute Rückkehr zu finden. Vielleicht brach Brahms die Kompoſition des Kanons an jener Stelle ab, oder aber, was mir gerade bei ihm wahrſcheinlicher iſt, er behielt eine Löſung zurück, von deren Exiſtenz jedoch nichts bekannt geworden iſt.

Eine Löſung von Hermann Levi liegt vor; ſie befriedigt aber nicht, weil ſie gerade das Problem umgeht:

O wie ſchön!

Sie ſetzt nach den beiden Verlegenheits-Taktpauſen ein auf der letzten Note des auslaufenden Kanons, iſt alſo gänzlich überflüſſig, weil hier ebenſogut und mit viel ſchönerer Wirkung der erſte Alt mit ſeinem Anfangs-d den Kanon wieder beginnen könnte, ſo daß an das Brahmsſche Fragment nur jene beiden verlegenen Pauſen angeſetzt werden könnten, um ihn zu ſchließen; das iſt aber eben eine Umgehung des Problems.

G. Jenner.

II. Übersicht über die ersten Aufführungen des „Deutschen Requiems“*) (von 1867—1876).

1. Wien, 1. Dezbr. 1867 I, II, III a. d. Manuſkr. im 2. Geſellſch.-Konz. (Dirigent Herbeck), groß. Redoutenſaal.
2. Bremen, 10. April 1868 (Charfreitag) I, II, III, IV, V, VI (mit Stockhauſen) unter Brahms; der Satz „Ihr habt nun Traurigkeit“, war noch nicht komponiert.
3. Bremen, 28. April 1868, Wiederholung (mit Krolop) unter Reinthaler.
4. Leipzig, 18. Febr. 1869 im 17. Abonnementskonz. d. Gewandhauſes (Soli: Frau Bellingrath-Wagner u. Dr. Krückl) unter Reinecke. Der im Mai 1868 hinzu komponierte Satz „Ihr habt nun Traurigkeit“, erſcheint von nun an als V vor „Denn wir haben hier keine bleibende Statt“ (der früheren Nr. V), ſo daß die Leipziger Auff. die erſte vollſtändige iſt.
5. Köln, 16. Febr. 1869, S. I, II, IV, VI.
6. Köln, 23. Febr. 1869, S. II allein.
7. Baſel, 27. Febr. 1869.
8. Münſter, 18. März 1869.
9. Hamburg, 23. März 1869.
10. Baſel, 24. März 1869 wiederholt.
11. Weimar, 25. März 1869.
12. Deſſau, 26. März 1869.
13. Zürich, 26. März 1869.
14. Zürich, 28. März 1869 wiederholt.
15. Karlsruhe, Anfang Mai 1869 unter Levi.
16. Karlsruhe, 12. Mai 1869 unter Brahms wiederholt.
17. Chemnitz, 17. Septbr. 1869.
18. Chemnitz, 19. Septbr. 1869 wiederholt.
19. Koblenz, 3. Novbr. 1869.
20. Bremen, Novbr. 1869 z. 3. Male.
21. Jena, 21. Novbr. 1869.
22. Magdeburg, Novbr. 1869 i. d. Johanniskirche z. Totenfeſte.
23. Heinichen, 1869 zum 100. Sterbetage Gellerts.

*) Erhebt keinen Anſpruch auf Vollſtändigkeit.

24. Oldenburg, Dezbr. 1869 unter Dietrich.
25. Köln, 10. Novbr. 1870 f. die im Kriege Gefallenen.
26. Aachen, 1870 VI. Abonnem.-Konz.
27. Dresden, 18. Novbr. 1870 f. die im Kriege Gefallenen.
28. Oldenburg, 10. Dezbr. 1870 dgl.
29. Kaſſel, 1871 Weidtſcher Geſangverein.
30. Wien, 5. März 1871 Geſellſch.-Konz. unter Brahms.
31. Bremen, 7. April Charfreitag 1871 z. 4. Male.
32. Chemnitz, 1871 Jakobikirche.
33. Karlsruhe, 5. April 1871 für die im Kriege Gefallenen.
34. Köln, 7. April Charfreitag 1871 zum Beſten der aus dem Kriege heimkehrenden Handwerker.
35. Bremen, 7. April 1871 für die im Kriege Gefallenen.
36. Wiesbaden, April od. Mai 1871.
37. Plauen, Septbr. 1871, S. I, zur Sedanfeier.
38. Stralſund, 1871 Dornhechterſcher Geſangverein.
39. Stuttgart, 1871.
40. Stuttgart, 1872 wiederholt, IX. Abonnem.-Konz.
41. Berlin, 26. März 1872 Cäcilienverein.
42. München, 27. März 1872 Muſikal. Akademie i. Odeon. Vgl. A. M. Z. 1872 p. 354, unter Wüllner.
43. Elberfeld, März 1872.
44. Breslau, März 1872 Singakademie.
45. Mannheim, 29. März 1872 Muſikverein.
46. Hamburg, März 1872 Singakademie.
47. Weimar, 28. März 1872 Stadtkirche.
48. Chemnitz, 1872 Schlußchor.
49. Utrecht 6. Juni 1872 Muſikfeſt d. „Maatſchappij".
50. Petersburg, Mai 1872 Singakademie unter Beggrow.
51. Halle, 18. Juni 1872 Einzelne Stücke.
52. London, 1873.
53. Bielefeld, 1873, S. IV.
54. Leipzig, 14. März 1873 i. d. Thomaskirche.
55. Leipzig, 1873 Riedelſcher Verein.
56. Düſſeldorf, 1873 Allgem. Muſikverein.
57. Wiesbaden, 1873 Cäcilienverein.
58. Hannover, 11. April i. d. Domkirche unter Brahms.
59. Bielefeld, 1873 Muſikverein.
60. Leipzig, 13. Novbr. 1873 Gewandhauskonzert.
61. Leipzig, 21. Novbr. i. d. Thomaskirche, Gedächtnisfeier für den König Johann von Sachſen.
62. Graz, 1874, S. I u. IV.
63. Hannover, Charfreitag 1874.
64. Brünn, Palmſonntag 1874, S. I, II, III.

65.	Dordrecht,	1874	„Maatſchappij“.
66.	Brünn,	1874,	S. IV, V, VI, VII.
67.	Eſſen,	14. Juni 1874	Muſikverein.
68.	Frankfurt a. M.,	1874	Rühlſcher Geſangverein.
69.	Magdeburg,	1874.	
70.	Chemnitz,	1874.	
71.	Rotterdam,	1875	„Maatſchappij“.
72.	Prenzlau,	1875	Geſangverein.
73.	Celle,	1875.	
74.	Gotha,	1875	Muſikverein.
75.	Baſel,	1875	Geſangverein.
76.	Petersburg,	1875	Singakademie.
77.	Innsbruck	30. Dezbr. 1875	Muſikverein.
78.	Amſterdam,	1876	„Maatſchappij“.
79.	Köln,	1876	Verein f. Kirchenmuſik.
80.	Liegnitz,	1876	Singakademie.
81.	Meißen,	1876	Domkirchenkonzert.
82.	Petersburg,	1876	Singakademie wiederholt.
83.	Erfurt,	1876	Muſikverein.
84.	Leipzig,	1876	Riedelſcher Verein.
			uſw.

Verlag der Deutschen Brahms-Gesellschaft m. b. H., Berlin

Brahms-Texte — Vollständige Sammlung der von Brahms komponierten und musikalisch bearbeiteten Dichtungen — Herausgegeben von E. Ophüls.
Broschiert Mk. 4.— Zweite verbesserte und erweiterte Auflage [illegible]

Johannes Brahms als Mensch und Freund
Nach persönlichen Erinnerungen von
Rudolf von der Leyen
Eleg. kartoniert Mk. 1.60

Joseph Joachim
Ein Lebensbild von
Andreas Moser
Band I, bis zum Aufenthalt des Meisters in Hannover reichend
Mk. 4.— gebunden Mk. 5.— [illegible]
[illegible]

[illegible]

Sonatensatz für Violine und Pianoforte
von
Johannes Brahms
Preis Mk. 4.—

Ellens zweiter Gesang [illegible]
[illegible]

Johannes Brahms

[illegible]

Johannes Brahms

MAX KALBECK

Johannes Brahms

ZWEITER BAND

BERLIN

1909

Verlag der Deutschen Brahms-Gesellschaft m. b. H., Berlin.

Johannes Brahms Briefwechsel

Band I u. II. Johannes Brahms, Briefwechsel mit Heinrich und Elisabet von Herzogenberg. Herausgegeben von Max Kalbeck. Zweite revidierte und ergänzte Auflage. Mit einem neuen Porträt der Frau von Herzogenberg.

Jeder Band Mk. 4.50 gebunden, Mk. 3.50 geheftet

Band III. Johannes Brahms, Briefwechsel mit verschiedenen Freunden (Max Bruch, Carl Reinthaler, Ernst Rudorff, Bernhard und Luise Scholz u. a.). Herausgegeben von Wilhelm Altmann.

Mk. 4.50 gebunden, Mk. 3.50 geheftet.

Band IV. Johannes Brahms, Briefwechsel mit J. O. Grimm. Herausgegeben von Richard Barth.

Mk. 4.– gebunden, Mk. 3.– geheftet.

Band V u. VI. Johannes Brahms, Briefwechsel mit Joseph Joachim. Herausgegeben von Andreas Moser.

Jeder Band Mk. 5.50 gebunden, Mk. 4.50 geheftet.

Folgende Bände werden enthalten:

Johannes Brahms, Briefwechsel mit Philipp Spitta und Dietrich Baumgarten. Herausgegeben von Carl Krebs.

Johannes Brahms, Briefwechsel mit seinem Verleger Fritz Simrock und seinen Freunden. Herausgegeben von Ferdinand Schmidt.

Max Kalbeck

Johannes Brahms

II

Zweiter Halbband

1869—1873

„Du wirſt finden, ich ſei etwas ſchroff, wie ich es ſonſt oft hören muß. Nach und nach kommt's über einen, als ob eine Überzeugung das einzige Poſitive im Leben ſei." (Arnold Böcklin an Paul Heyſe.)

Deutſche Brahms-Geſellſchaft m. b. H.
Berlin

1909

Druck von C. G. Röder G. m. b. H., Leipzig.

Inhaltsverzeichnis.

VII. Kapitel. 1869 . . . . . S. 289—332

Die „Liebeslieder“ op. 52. Zeit ihrer Entſtehung. — Ihre poetiſche Quelle. — Ihr geiſtiger Nährboden. — Unklarheit des Titels. — Auflöſung der Klammer. — Das Skizzenheft; „Am Donauſtrande“. — Brahms an Simrock. — Verhältnis zu den „Neuen Liebesliedern“ op. 65. — Änderung des Titels. — Unterſchied zwiſchen beiden Zyklen. — Der Epilog der „himmliſchen Ciacona“ eine Huldigung für Goethe als Urheber der deutſchen Weltliteratur. — Muſikaliſche Brücke von den „Liebesliedern“ zur „Rhapſodie“ op. 53. — Vorgeſchichte der „Rhapſodie“. — Noch einmal der Bonner Aufenthalt vom Sommer 1868. — Verkehr mit dem „Rheiniſchen Schulmanne“ Hermann Deiters; deſſen ausführlicher Bericht. — Brahms findet in Reichardts „Cäcilia“ das Fragment aus Goethes „Harzreiſe im Winter“. — Einfluß der Reichardtſchen Kompoſition auf Brahms. — Goethes „Campagne in Frankreich“. — Pleſſings Perſönlichkeit verſchmilzt mit der Feuerbachs. — Der Maler überträgt ſeine Anſchauungen auf den Muſiker. — Brahms im Banne der von Feuerbach vermittelten Antike. — Die „Rhapſodie“ ein Monodrama. — Erſte öffentliche Aufführung am 3. März 1870 unter Ernſt Naumann in Jena; Pauline Viardot-Garcia ſingt das Altſolo. — Privataufführung unter Levi in der Generalprobe zu einem Karlsruher Abonnementskonzert. — Klara Schumann und Theodor Billroth über die „Rhapſodie“. — Amalie Joachim, der rettende Engel des vernachläſſigten Werkes. — Brahms nach zweijähriger Abweſenheit im Sommer 1869 wieder in Baden-Baden. — Bachs Lukaspaſſion und der Streit über ihre Echtheit. Brahms lehnt ſie mit Verachtung ab. — Er dirigiert am 12. Mai 1869 ſein „Requiem“ in Karlsruhe, nachdem er in Wien und Peſt mit Stockhauſen konzertiert hatte. — Die vier neuen Liederhefte op. 46—49; das „Wiegenlied“ op. 49, Nr. 4 und das Ehepaar Faber. — Brautlied für die Gräfin Marmorito (Julie Schumann) und Brahms' Zorn. — Die ruſſiſche Nokturne-Komponiſtin Anna de D. — Levi erhält einen Ruf nach Wien; Brahms über das Wiener Publikum. — „Die heilige Eliſabeth“ und der Liſzt-Schwindel. — Die D-dur-Serenade neuerdings bei den Wiener Philharmonikern. Weigerung des Orcheſters zu ſpielen. Deſſoffs Demiſſionsgeſuch und Brahms' Anſprache. — Klara Schumann in Wien. — Brahms als angehender Kapitaliſt.

VIII. Kapitel. 1870—1871 . . . . . S. 333—381.

Unzufriedenheit und Sehnſucht nach praktiſcher Tätigkeit. — „Warum will man uns Poeten nur ſo zu gar nichts gebrauchen?“ — Brahms gibt ſein Logis im Hotel „Zum Kronprinzen“ an der Aſpernbrücke auf und bezieht im Hauſe „Zur Goldſpinnerin“ am Heumarkt eine neue Wohnung. — Simrock, nach dem Tode ſeines Vaters von Bonn nach Berlin übergeſiedelt, offeriert Brahms einen „Kontrakt auf Lebensdauer“, den dieſer ablehnt. — Herbeck wird erſter Kapellmeiſter der Wiener Hofoper und muß die Direktion der Geſellſchaftskonzerte niederlegen. — Brahms mag ſich nicht als Erſatzmann anbieten und hofft zum Dirigenten gewählt zu werden. — Arrangements der „Ungariſchen Tänze“ und Klavierquartette. — Aufenthalt in München, wo Brahms im Juni und Juli den Aufführungen von „Rheingold“ und „Walküre“ beiwohnt. — Wüllner, als Dirigent und Muſikpädagoge ſeit 1864 in München tätig, vermittelt die Bekanntſchaft mit Joſef Rheinberger. — Heinrich Vogl, Karl Bärmann und Franz Lachner. — Zuſammentreffen mit Liſzt auf einer Soirée bei Karl v. Perfall. — Brahms als Bewunderer der „Walküre“. — Abſicht, nach Oberammergau zu gehen. — Frankreichs Kriegserklärung. — Die Gebrüder Lachner am Starnberger See. — Ende Juli iſt Brahms bei Joachim in Salzburg. — Seine patriotiſche Bereitſchaft. — Er kehrt auf Umwegen nach Wien zurück. — Verhandlungen mit der Geſellſchaft der Muſikfreunde verlaufen ohne Reſultat. — Hanslick tritt nachdrücklich für Brahms ein und verſchlimmert dadurch die Situation. — Ernſt Frank und der Singverein. — Interimiſtikum mit Hellmesberger. — Brahms ſpielt am 22. Januar 1871 ſein Klavierkonzert unter Deſſoff. — Rehabilitation des „Deutſchen Requiem“ im Geſellſchaftskonzert unter Brahms' eigener Leitung. — Frank führt als Chormeiſter des Akademiſchen Geſangvereins die „Rhapſodie“ auf. — Brahms reiſt im März nach Deutſchland. — Der erſte Chor des „Triumphliedes“, nach dem Tage von Sedan geſchrieben, wird in Bremen von Reinthaler zur Aufführung vorbereitet. — Brahms' fanatiſcher Franzoſenhaß und glühende Vaterlandsliebe, ſeine Begeiſterung für Kaiſer Wilhelm und Bismarck, die Vorbedingungen des „Triumphliedes“. — Korreſpondenz mit Reinthaler und Dietrich. — Offenbarung Johannis Kap. 19. — Paris und die Hure von Babylon. — Die Widmung des „Triumphliedes“. — Brahms ſchreibt an den Deutſchen Kaiſer. — Die Antwort des Kaiſers. — Hiſtoriſche und künſtleriſche Bedeutung des Werkes. — „God save the King“ und der Choral „Nun danket alle Gott“. — Die Muſik keine Nachahmung Händels. — Die Bremer Aufführung vom 7. April 1871. — Brahms in Bremen und Oldenburg. — Letztes Wiederſehen mit Tauſig in Berlin. — Hamburger Familientage. — Mai in Lichtental. — Hyperions „Schickſalslied“. — Erſte, 1868 in Wilhelmshaven, angeſichts der Nordſee niedergeſchriebene Skizzen. — Das „Schickſalslied“ in Klingers „Brahms-Phantaſie“. — Brahms an Klinger. — Eigentümlicher Charakter der Kompoſition. — Poetiſche Symbolik des orcheſtralen Nachſpieles. — Levis Ver-

dienſte um das Werk. — Abſtecher nach Stuttgart. Stockhauſen erwidert den Beſuch der Freunde in Baden-Baden. — Unruhiger Sommer. — Ausflüge nach Mannheim und Heidelberg. — Cherubinis „Medea“. — Johann Strauß auf dem Lichtentaler Hügel. — Reviſion der „Denkmäler der Tonkunſt“ und Couperins „Pièces de Clavecin“. — Florence May, die Verfaſſerin der engliſchen Brahms-Biographie, als Brahms-Schülerin. — Ihre Personal Recollections. — Das f-moll-Quintett in Sonatenform für zwei Klaviere erſcheint bei Rieter. — Erſte Aufführung des „Schickſalsliedes“ im Karlsruher Philharmoniſchen Verein am 18. Oktober. — Von Wien aus ſchickt Brahms die ſechzehn Lieder op. 56 und 57 an Rieter. — Die „Regenlieder“ und Klaus Groth. — Eine zweite Kompoſition des „Anhangs“. — Brahms kann nichts Plattdeutſches in Muſik ſetzen. — Motto der Brahmsſchen Lyrik.

IX. Kapitel. 1872—1873 . . . . . S. 382—427

Neue Verhandlungen mit Brahms, des Wiener Direktionspoſtens wegen. — Anton Rubinſtein, der Nachfolger Hellmesbergers, dankt ab. — Brahms hat die Luſt nahezu verloren. — Gegenſtrömungen im Präſidium der „Geſellſchaft“. — Dr. Standhartner als Mittler. — Brahms ſtellt ſeine Bedingungen. — Im September wird er zum artiſtiſchen Direktor der Geſellſchaft der Muſikfreunde ernannt. — Dr. R . . . und Moſenthal von Anfang an ſeine Opponenten. — Zerwürfnis mit Rubinſtein. — Das „Triumphlied“ wird nicht in Düſſeldorf aufgeführt. — Die Gegner bleiben unverſöhnt. — Winterreiſe nach Hamburg. — Erkrankung des Vaters. — Frau Karoline und ihr Sohn Fritz Schnack. — Tragödie im Hauſe Anſcharplatz Nr. 1. — Johann Jakob Brahms ſtirbt am 11. Februar. — Verſöhnung mit dem Bruder Fritz Friedrich. — Johannes als Wohltäter der Familie. — Wüllner führt am 24. März das „Deutſche Requiem“ im Münchener Odeon auf. — Cornelius über das „Requiem“. — Levi nimmt die Stelle eines Opernkapellmeiſters in München an. — In dem großen Karlsruher Abſchiedskonzert, bei welchem Klara Schumann und Stockhauſen mitwirken, findet die erſte vollſtändige Aufführung des „Triumphliedes“ unter Levis Leitung ſtatt. — Brahms referiert darüber an Billroth. — Auf der Reiſe hat Brahms Daumer in Würzburg beſucht. — Brahms konzertiert in Baden-Baden. — Richard Pohl, nunmehriger Referent des Badeblattes, wird ſein bedenklicher Ruhmesherold. — Frau Luiſe Pohl, geb. Eyth. — Bei Pohl finden ſich Brahms und Hans v. Bülow, ohne einander wieder zu verlieren. — Bülows Lebenskriſis und Geneſung. — Erwachendes Verſtändnis für Brahms' Muſik. — Bülow beginnt ſeine Propaganda für Brahms am Klavier und nimmt deſſen Kompoſitionen in ſein Repertoire auf. — Erneuter Trubel von Beſuchern hält Brahms in Baden-Baden feſt und verwehrt ihm abermals die Reiſe in die Schweiz. — Levi und Brahms treten gleichzeitig ihre neuen Stellungen an. — Brahms mietet ſich in Wien ein größeres Quartier (Karlsgaſſe Nr. 4). — Seine Wohnung und deren Einrichtung. — Vorbereitungen für das erſte ordentliche Geſellſchaftskonzert. — Billroths

Prognoſtikon. — Großer Erfolg des Konzerts. — Deſſen Programm und Mitwirkende. — Allgemeiner Überblick über die Tätigkeit des Dirigenten und der Charakter ſeiner Konzerte. — Das Orgelkonzert mit Anton Bruckner. — Mozarts „Venite populi“ und das „Triumphlied“ im erſten „außerordentlichen“ Konzert. — Unglückliche Zufälle im zweiten Konzert. — Großartiger Eindruck des Händelſchen „Saul“. — Einladungsbrief an Frau Joachim im parodierten Bibelton. — Billroths Reſümée. — Bachſche Kantaten und das Wiener Publikum. — Hanslicks Tadel. — Die Wiener Weltausſtellung und die für ſie in Ausſicht genommenen Muſikfeſte. — Brahms leiſtet paſſiven Widerſtand. — Anſelm Feuerbach wird nach Wien berufen. — Eitelberger und Bruno Bucher. — Brahms ſucht Stimmung für Feuerbach zu machen. — Allgeyer muß mit Bildern und Aufſätzen nachhelfen. — Feuerbach fühlt ſich von Brahms in ſeinem Künſtlerſtolz beleidigt. — Die Tiſchgeſellſchaft in Gauſes Pilſner Bierhalle: Ludwig Speidel, Hugo Wittmann, Daniel Spitzer, Wilhelm Singer, Eduard Schelle, Joſef Bayer, Johannes Ziegler, Anton Edlinger, Moriz Thauſing, Guſtav Nottebohm, Erich Schmidt, Jakob Schipper, Robert Byr, Alfred Meißner, Martin Greif. — Die Bank der Spötter. — Satiriſche Verſe und Ungezogenheiten. — Brahms im Verkehr mit Speidel und Spitzer. — Feuerbachs verlorene „Plejaden“.

X. Kapitel. 1873 . . . . . S. 428—485

Vorbereitungen zu der Schumann-Gedächtnisfeier in Bonn. — Ärgerniſſe und Verdrießlichkeiten deswegen. — Klara Schumann, Waſielewski und Friedrich Heimſoeth. — Zerwürfnis mit Joachim. — Brahms ſcheut ſich mit ſeiner wahren Meinung hervorzutreten; eine Eigenheit ſeines Charakters. — Die Briefe an Heimſoeth und Joachim. — Joachims Mißtrauen und Eiferſucht. — Levi als Vermittler. — Brahms meidet Baden-Baden und geht an den Starnberger See. — Tutzing. — Hallberger, das Amtmanniſche Wirtshaus, das Ehepaar Vogt. — Münchener Abſteigequartier. — Pfingſtabend bei Paul Heyſe. — Die Streichquartette op. 51. — Zur Vorgeſchichte. — Widmungsbrief an Theodor Billroth. — Joachim der Held des a-moll-Quartetts. — F. A. E. und A. F. A. — Analyſe des Werkes. — Euſebius und Floreſtan. — Das c-moll-Quartett, von Wagners „Nibelungen“ beeinflußt. — Erda-Motiv und Walhallathema. — Die Romanze ein Seitenſtück zu Beethovens „Kavatine“. — Meiſter Raro und das dritte Streichquartett op. 67. — Zuſammenhang mit den beiden andern. — Joachim über das B-dur-Quartett. — Widmung an Theodor Wilhelm Engelmann. — Der Utrechter Profeſſor und ſeine Frau Emma, geb. Brandes, mit Brahms bei der Schumann-Feier. — Friede mit Klara und Joachim. — Feſtgäſte. — Hedwig Kieſekamp. — Kurzer Beſuch bei Frau Schumann in Lichtental. — Rückkehr nach Tutzing. — Die „Variationen über ein Thema von Haydn“. — Ihre doppelte Faſſung. — Mutmaßliche Priorität des Orcheſterwerkes. — Urſprung des Themas. — Die Sammlungen C. F. Pohls. — „Chorale St. Antoni“ ein Zitat. — Wahl

zwiſchen dem Heiligen von Padua und von Theben. — Guſtav Flaubert und Anſelm Feuerbach. — La tentation de St. Antoine und die beiden Antoniusbilder des Malers. — Heranziehung der Muſik als Hauptmacht der Verführung. — Ein Geſpräch mit Brahms über die Verſuchung des Antonius als künſtleriſcher Stoff. — Entſcheidung für Antonius den Großen. — Charakteriſtik der Variationen. — „Selig der Mann, der die Prüfung beſtanden hat.“ — Das Werk iſt erlebt, nicht gemacht. — Der Basso ostinato Brahmsſcher Überzeugungstreue. — Weltliche Verſuchungen. — Ernſt des Künſtlers und Menſchen. — Unverhoffte Erbſchaft, die nicht angetreten wird. — Brief darüber an Arthur Faber. — Brahms arrangiert das a-moll-Quartett für Billroth und Hanslick. — Hellmesberger probiert die Quartette bei Billroth. — Hanslick und Theodor Helm über op. 51. — Brahms beginnt in Wien als Komponiſt geſchätzt zu werden. — Erſte Aufführung der Haydn-Variationen bei den „Philharmonikern“. — Beſuche von Franz Lachner, Levi, Allgeyer, Groth. — Klaus Groth beſchreibt die Generalprobe des Philharmoniſchen Konzerts. — Geſellſchaftskonzerte. — Orcheſtrierung dreier „Ungariſcher Tänze“. — Klara Schumann ſpielt im Dezember das d-moll-Konzert im Gewandhauſe nnd entrüſtet ſich über die Leipziger Kritik. — Gedichte von Felix Schumann. — „Meine Liebe iſt grün“ ein beziehungsvoller Gruß an Frau Klara. — Brahms wird Ritter des bayriſchen Maximiliansordens. — Dankbrief an Allgeyer.

VII.

„Kinder, kehret ins Leben zurück! Eure Tränen trockne die frische Luft, die um das schlängelnde Wasser spielt. Entflieht der Nacht! Tag und Luft und Dauer ist das Los der Lebendigen!"

So ruft der Chor im Requiem Mignons den trauernden Knaben zu. Und so klingt es uns auch aus dem beschwingten Tanz von Amoretten entgegen, den Brahms in seinen „Liebesliedern" op. 52 entfesselt. Wir denken daran, daß diese, in heller Lust aufjauchzenden Musikstücke dem „Deutschen Requiem" auf dem Fuße folgten, und begreifen das Befremden, mit welchem das Publikum des Jahres 1869 den düsteren Totenmarsch von dem bunten, übermütigen Lebensreigen abgelöst sah: Der Seelenführer, der eben erst den Geist der Mutter heimgeleitet hat, schlägt mit dem geflügelten Schlangenstabe den Dreiviertel-Takt und spielt dem verliebten Völkchen Walzer auf!

Wenn es so gewesen wäre — in der Tat wurde das flotte Opus fast unmittelbar nach dem letzten Abschluß des Requiems im Sommer 1868 in Angriff genommen und im Jahre darauf vollendet — der jähe Umschwung der Stimmung hätte für den Psychologen nichts Befremdendes oder Verletzendes. Gerade bei kräftig und tief empfindenden Naturen kommt ein solcher Wechsel auf Grund einer notwendigen Reaktion des Gemütes häufig vor. Die Alten wußten, warum sie der Tragödie das Satyrspiel nachschickten. Wahrscheinlich aber waren Brahms viele der reizenden Tanzmelodien schon durch den Sinn gegangen, als er die Walzer für Pianoforte zu vier Händen op. 39 komponierte; der Tod der Mutter und die Wiederaufnahme des Requiems mögen damals den Fluß seiner Erfindung unterbrochen, ihm eine andere Richtung gegeben haben. Entscheidend für die Konzeption der Liebeslieder im Walzertakt war ohne Zweifel das Zusammentreffen seiner Wiener

Schubert-Studien mit seiner Bekanntschaft der Daumerschen Gedichtbücher. Der „Hafis“ führte ihn zur „Polydora“. Das erste Lied, dessen Text Brahms dem „Weltpoetischen Liederbuch“ entnahm: „Die Kränze“, stammt aus dem Frühjahr 1869[1]). Nachdem er die „antiken Musen“ absolviert hatte, geriet er an die „Völkerstimmen in bunter Reihe“ nebst deren Fortsetzung und fand im zweiten Bande der „Polydora“ bei den „russisch-polnischen Kleinigkeiten“ folgende Anmerkung des Dichters: „Dergleichen Liederchen sind namentlich solche, die zu den Tanzbelustigungen der genannten Völker gehören. So haben die Kosaken zu ihren bewegteren Tänzen gewisse eigene Gesänge und Weisen, welche sie Schäumer, Brauselieder oder Tanzbrauser nennen; ähnlicher Art sind die Tanzliederchen, welche von den polnischen Landleuten gedichtet und gesungen werden. Eigen ist diesen Gedichten, daß sie öfters in zwei Teile zerfallen, wovon der erste irgend eine Naturanschauung enthält, zu welcher der andere ein soziales Moment hinzufügt, was, bei treffender und einleuchtender Analogie, sehr schöne Effekte zu machen imstande ist.“

Gleich das erste solche Stück, welches die Reihe bei Daumer eröffnet, bietet ein Musterbeispiel für die von ihm aufgestellte Theorie:

„O, wie sanft die Quelle sich
Durch die Wiese windet:
O wie schön, wenn Liebe sich
Zu der Liebe findet!“

Brahms hat den Text zuerst zu dem Rätselkanon benutzt, den wir im IV. Kapitel mitgeteilt haben[2]), dann aber als Nr. 10 den Liebesliedern einverleibt. Er ließ sich die ethnologische An-

[1]) Vgl. Bd. II, 1 S. 135 ff. — Simrock wollte mit den „Liebesliedern“ zusammen eine biographische Skizze des Komponisten drucken lassen und wandte sich deshalb an Brahms mit der Bitte, ihm die bezüglichen Angaben zu machen. Dieser erwiderte darauf: „Ob zu meinen Liebesliedern noch meine Biographie deklamiert wird, kann ich wirklich für das Verständnis der Walzer nicht sehr nötig finden. Höflich entschuldigen kann ich mich, daß ich durch mein unstetes Leben nicht in der Lage bin, irgend Daten zu liefern für eine Lebensbeschreibung (der hoffentlich zum Schlusse eine Romanze, Ballade folgt)“.

[2]) Vgl. Bd. II, 1 S. 148 und S. 275 (Anhang).

merkung Daumers gesagt sein, übertrug sie ins Künstlerische und schuf, indem er die poetische zur musikalischen Illustration, das Epigramm zum Lied erweiterte und vertiefte, das unvollkommene Gedicht zum vollkommenen idealen Reigengesang um. Praktisch ist dieser „Schäumer" freilich so wenig zu verwerten wie die anderen der achtzehngliederigen Reihe — wo wäre das Soloquartett von Sängern und Tänzern zu Hause, das sich bei seiner Belustigung durch die harmonischen Schwierigkeiten, rhythmischen Freiheiten und Komplikationen der Stimmführung nicht gehemmt und verwirrt fühlte? So weit, wie sich die Daumerschen Texte von den ihnen zugrunde liegenden Volksliedern entfernen, so weit und noch weiter entfernt sich Brahms von den nationalen Tänzen, die jene einmal begleiteten. Ja, er sagt sich völlig von ihnen los und bringt, indem er den Dreiviertel-Takt in Permanenz erklärt, die Russen, Polen, Magyaren alle unter einen Hut. Die fremden Völker mußten es sich gefallen lassen, mit dem deutschen Walzer germanisiert zu werden; nur gewisse, national gefärbte Anklänge verraten, daß der Komponist slavische und zigeunerische Elemente in sich aufgenommen hat, die sich übrigens auch schon bei Beethoven und Schubert, wie bei den Klassikern des Wiener Walzers, den Strauß und Lanner, nachweisen lassen. Ohne die befruchtenden Einflüsse des Wiener Klimas sind die „Liebeslieder" schlechterdings nicht zu denken: „Am Donaustrande, da steht ein Haus". Aber auch nur ein Brahms konnte ihren Flor aus den Keimen hervorziehen, die er in das ihm günstige Erdreich senkte. Jedes einzelne Lied trägt neben dem ihm eigenen poetisch-musikalischen Charakter die bestimmenden Zeichen der Brahmsschen Tonmuse. An Süßigkeit der Melodie geben sie alle zusammen den drei Quartetten op. 31 nichts nach; an harmonischem Reichtum, Freiheit des Rhythmus und Zierlichkeit des Satzbaues übertreffen sie jene noch. In dem „Wechsellied zum Tanze" erkennen wir das selbstgeschaffene Vorbild der „Liebeslieder" und weisen die oft gedankenlos ausgesprochene Behauptung zurück, Brahms habe sich mit einer Nachahmung des „Spanischen Liederspiels" von Schumann versucht. Nicht die dort durch das Goethesche Doppelpaar der Gleichgültigen und Zärtlichen gebotene, hier beibehaltene, zuweilen auch in Duette und Sologesänge aufgelöste Vierstimmigkeit der Solopartien, sondern

die innige Verflechtung der Singſtimmen mit der vierhändigen Klavierbegleitung iſt das punctum saliens. Sie geht ſo weit, daß Brahms es den Muſizierenden anheim geben konnte, ob ſie die Walzer nur ſpielen oder auch ſingen wollten. In der Originalausgabe heißt es, als würde der Nachdruck auf das Klavier gelegt: „Walzer für das Pianoforte zu vier Händen (und Geſang ad libitum)".

Die Klammer hat ſchon manchen beirrt. Nicht nur, daß man die ſomit zu beliebiger Dispoſition geſtellten Singſtimmen für überflüſſig hielt, meinte man auch, in ihnen eine ſekundäre, belangloſe Zutat erblicken zu ſollen. Hermann Deiters dachte ſogar daran, als er das Werk in der „Allgemeinen muſikaliſchen Zeitung" anzeigte,[1]) deſſen zwieſchlächtiges Weſen zum Gegenſtand oder Ausgangspunkt einer prinzipiellen Erörterung zu machen, die ihre Spitze gegen die Anmaßungen der auf das Finale der Beethovenſchen Chorſymphonie pochenden Verächter der reinen Inſtrumentalmuſik kehren ſollte. Brahms habe, indem er Stücke für das Inſtrument und den Geſang zugleich komponierte, den Geſang aber, ſo ſelbſtändig und ausdrucksvoll er ihn auch behandle, doch für nur willkürlich betrachtet wiſſen wolle — ſo folgert Deiters — deutlich genug angezeigt, daß ihm zur Ausſprache ſeiner künſtleriſchen Intention, der ihn bewegenden und zum Schaffen erregenden Empfindungen das Inſtrument vollkommen genüge, daß es ihm völlig alles ſage, was er habe ſagen wollen, daß zum vollſtändigen Hervortreten der künſtleriſchen Idee das Hinzukommen des Geſanges durchaus unweſentlich ſei. Dieſer Meinung war nun Brahms in dem beſonderen Falle gerade nicht. Wie er zur Kompoſition der Walzer durch die Daumerſchen Texte angeregt worden war, ſo wollte er auch das Publikum die Gedichte zuerſt leſen laſſen, ehe es die Walzer ſpielte.

Ein Blick auf die Skizzen zu den „Liebesliedern" verſchafft ſofort Klarheit darüber, daß das Dichterwort die Melodie herbeigerufen hat, woran ohnehin eigentlich niemand ernſthaft zweifeln kann. Die Skizzenblätter, welche ſich im Nachlaß des Meiſters vorfanden[2]), ſind in mehr als einer Beziehung von hohem Inter-

[1]) V. Jahrgang von 1870, S. 468 ff.

[2]) Jetzt im Beſitz der „Geſellſchaft der Muſikfreunde" in Wien.

eſſe. Nur dank einer liebenswürdigen Schwäche des Komponiſten, mit wenigen anderen ihrer Art dem Feuertode entgangen, dem Brahms ſonſt alles zu überantworten pflegte, was an die Arbeit und ihre Mühen erinnerte, ſcheinen ſie durch die Delikateſſe ihres Äußeren auf die Grazie ihres Inhalts hinzudeuten.

„Ich will geſtehen," ſchreibt Brahms an Simrock, als er die Korrekturbogen des Werkes empfing, „daß ich bei der Gelegenheit zum erſten Male gelächelt habe beim Anblick eines gedruckten Werkes von mir." Dasſelbe zufriedene Lächeln mag auch den Skizzen das Leben geſchenkt haben. Die allerliebſten Dinger ſahen gar zu appetitlich aus. Man glaubt den eilig auf loſe, ſauber raſtrierte Blätter hingeworfenen Notenköpfen und Buchſtaben die ſelige Haſt des glücklichen Fanges anzumerken. Schon lange mögen ihre Melodien, mehr oder weniger faßbar, den lauernden Vogelſteller umgaukelt haben, bis die rechte Stunde ihm gleich den ganzen Schwarm ins Netz trieb, ſo daß er Mühe hatte, ſie alle feſtzuhalten. In dieſem Sinne hatte ſich Brahms zu Roſa Girzick geäußert, als ſie im Sommer 1868 mit den Schülern Stockhauſens durchs Ahrtal ſpazieren gingen.[1]) Welche Wonne, das Heftchen in Kleinquart vollzuſchreiben und wieder auseinander zu nehmen, die Blätter zu ſichten und zu ordnen, Untaugliches auszuſcheiden, Paſſendes zuſammenzuſchließen und dann zuletzt die ſchönſte Kollektion zu Stande zu bringen, wie ſie heute jedermann zum Genuſſe bereit liegt.

Überall dominieren in den Skizzen die Singſtimmen mit der Melodie; oft iſt die Begleitung nur angedeutet, wo ſie beſonders charakteriſtiſch hervortritt, manchmal bleibt ſie ganz aus oder beſchränkt ſich auf die Baßnoten[2]). Korrekturen kommen wenig vor, ein Zeichen, daß Brahms, nach ſeiner Gewohnheit, im Kopfe bereits gehörig vorgearbeitet hatte, ehe er noch den erſten Entwurf notierte; in der Skizze ſteckt das fertige Werk. Kurze Introduktionen zu den einzelnen Liedern, wie die zu „Am

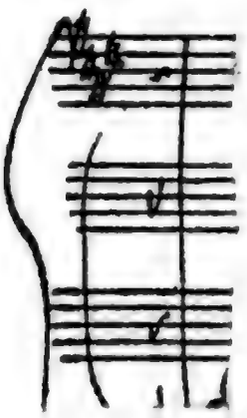
[1]) Bd. II, S. 270.

[2]) Vgl. die Beilage, welche im Faſſimiledruck die Skizze zu Nr. 9 (Am Donauſtrande) reproduziert. Die in der linken Ecke oben befindliche Zahl (128) verweiſt auf die Seite der Daumerſchen „Polyhymnia" mit dem Text des Liedes.

Donauſtrande", fehlen bei anderen. Die erſten beiden Takte von Nr. 1, welche den Charakter des Walzertanzes mit dem 1-2-3 des Akkompagnements, dem és-tam-tam des Vater Strauß, ein für allemal feſtſtellen, oder die drei anſtürmenden Achtel in Nr. 2 und ähnliches der Art, aber auch das reizende „fink-fink", der Finkenruf, der den „hübſchen kleinen Vogel" von Nr. 6 herbeilockt, ſind Zutaten der ſpäteren Ausarbeitung. Mit dem aus drei Vierzeilern beſtehenden Texte des ebengenannten Liedes wollte ſich Brahms erſt kürzer abfinden; der koſende F-dur-Satz „Der Vogel kam in eine ſchöne Hand" lag nicht im urſprünglichen Plan, ſondern wurde als neue Partie dem mehrgliederigen Walzer eingefügt. Welches Blatt immer wir aufſchlagen mögen, nirgend ſpricht ein Anzeichen dafür, daß die Melodie früher da war als der Text. Auch hier kann es heißen: im Anfang war das Wort, und das Wort half die Melodie bilden. Allerdings iſt dieſer Prozeß ſelten ſo klar zu durchſchauen, wie bei dem köſtlichen: „Nein, es iſt nicht auszukommen mit den Leuten", das ſo klingt, als ob es gar nicht anders geſungen und geſagt werden könnte. Nicht aus Pedanterie, ſondern der ſchalkhaften Wirkung wegen, hat Brahms die Melodie zur viertaktigen Periode ergänzt, indem er das Klavier den letzten Takt auf einer höheren Stufe wiederholen läßt. Dieſes Echo in der Terz drückt humoriſtiſch das entrüſtete Einverſtändnis aller Beteiligten aus. Im Mittelſatze desſelben Liedes („Bin ich heiter") werden zwei Takte angehängt, die zur Wiederholung überleiten, um die Zuhörer recht nachdrücklich auf den Nonſens des Vorwurfes zu ſtoßen: „bin ich ſtill, ſo heißt's, ich wäre irr aus Liebe". „Irr aus Liebe" ſingt das Quartett zweimal, als wolle es ſagen: „hat man je ſolchen verleumderiſchen Unſinn gehört?" und geht im Crescendo die Skala hinunter, um dann mit doppelter Wut von neuem loszubrechen: „nein es iſt nicht auszukommen." Wer die „Liebeslieder" auf ihre Architektonik hin näher prüfen will, wird eine Menge ähnlicher geiſtreicher Züge wahrnehmen und ebenſo viele Feinheiten darin entdecken, wie in ihrer Rhythmik und Harmonik.

Über Titel und Ordnung ſeines op. 52 konnte Brahms lange nicht ins Reine kommen. Zwei Hefte zu neun, drei zu ſechs oder eins zu achtzehn Liedern? „Liebeslieder" oder bloß „Walzer

128



Digitized by Google

für das Pianoforte zu vier Händen und (in Parentheſe) „mit Geſang“, oder endlich „und Geſang ad libitum“? (Brief an Simrock vom 28. Auguſt 1869). Er hätte den Titel gern umſchrieben und würde eine „Verſchleierung“ des Wortes vorſchlagen, wenn Simrock nicht ſehr einfache Titel hätte. Vielleicht auch würde es genügen, wenn beim Annoncieren der Novität gemeldet würde, die Walzer könnten ohne Geſang genoſſen werden?

Aus alledem iſt erſichtlich, daß Brahms dem Verleger gefällig ſein und den Abſatz des Artikels möglichſt erleichtern wollte. Walzer für Klavier werden eher gekauft als Vokalquartette für Soloſtimmen und Pianoforte zu vier Händen. Nur an der Sache ſelbſt wünſchte Brahms nichts geändert. In einem folgenden Briefe heißt es: „Die Walzer müſſen eben ſo erſcheinen, wie ſie ſind. Wer ſie ohne Geſang ſpielen will, muß doch fürs erſte aus der Partitur ſpielen. Durchaus dürfen ſie fürs erſte nicht ohne Singſtimmen gedruckt werden. So müſſen ſie den Leuten vor die Augen kommen. Und hoffentlich iſt es ein Stück Hausmuſik und wird raſch viel geſungen . . . Später natürlich gern für zwei Hände. Auch paſſen manche trefflich für Kleinchor und Orcheſter als zierliche Konzertnummern. Einſtweilen heißt es nicht Chorgeſang, ſondern bloß Geſang“[1]). Und noch einmal

[1]) Aus dem, von Wilhelm Altmann im Verlage der Deutſchen Brahms-Geſellſchaft edierten Briefwechſel zwiſchen Brahms und Rudorff erfahren wir nicht nur, welche von den Walzern der Tondichter für geeignet hielt, als zierliche Konzertnummern für Kleinchor und Orcheſter bearbeitet zu werden, ſondern auch, daß er ſelbſt die Nummern 1, 2, 4, 5, 11, 8, 9, 6 aus op. 52 und Nr. 9 aus op. 65 — in die Mitte der anderen als Nr. 5 eingeſchoben — inſtrumentiert hat. Ernſt Rudorff, durch ſeinen Lehrer Bargiel, den Stiefbruder Klara Schumanns, mit dieſer und durch ſie wieder mit Brahms befreundet, war vier Jahre lang unter Ferdinand Hiller Klavierlehrer und Chordirigent am Konſervatorium in Köln, ehe er 1869 von Joachim an die Berliner Hochſchule für Muſik berufen wurde. Er kam im Sommer 1868 während des Bonner Aufenthaltes öfters zu Brahms, und wandte ſich dann durch Frau Schumann an ihn, um die inſtrumentierten Walzer, die er für ein Hochſchul-Konzert einüben wollte, zu bekommen. Brahms ſchickte ihm die Orcheſter-Partitur am 2. Februar 1870 mit der eiligen Bemerkung: „Ich überlaſſe die Sache Ihrer Diskretion. Zweifle, daß Sie die Kopiaturen fertig bringen, und daß Ihnen die Aufführung mit Orcheſter ſo leicht und unzweifelhaft ſcheint. Mir nicht, und nun, da ich ſie gleich wegſchicke, kann ich ſie nicht

auf die praktiſche Seite des Geſchäfts zurückkommend, ſeufzt er: „Es wäre doch ſchade, wenn das lauſige Arrangement aus praktiſchen Gründen nötig wäre — der Text, die ganze Liebelei iſt ſo nett!“

Hinterher ärgerte ſich Brahms, als er ſah, welche Mißverſtändniſſe der Titel verurſachte, über das „ad libitum“. Auf ſein ausdrückliches Geheiß ſind die „Neuen Liebeslieder“, die er ſechs Jahre ſpäter herausgab, ohne die fatale Klammer erſchienen. Das Manuſkript, das er am 30. Mai 1875 von Ziegelhauſen an Simrock ſchickte, begleitete er mit folgenden Zeilen: „Es wäre wirklich zu weitläufig, wollte ich verſuchen, Ihnen auseinander zu ſetzen, weshalb ich ſo ſchwer zum Entſchluß komme, ſie [die „Neuen Liebeslieder“] Ihnen zu ſenden — faſt ſo weitläufig wie die Erklärung, weshalb ich ſo ſchwer, ſelten und ungern neue Sachen am Klavier mitteile — wonach ſich zu richten und vor Übelnehmen zu hüten! Das „ad libitum“ auf dem Titel muß diesmal wegbleiben, ſo fein arbeitet man nicht jedesmal.“ So erhielt denn auch das op. 65 den zutreffenderen Titel: „Neue Liebeslieder, Walzer für vier Singſtimmen und Pianoforte zu vier Händen.“ Brahms begründete ſeine Sinnes- und Titel-Änderung mit der beſonders feinen Arbeit der neuen (oder alten?) Walzer, als ob in beiden nicht ſelbſtändige Mittelſtimmen, kanoniſche Imitationen und Kontrapunkte verſchiedener Art vorkämen. Allerdings fällt die Arbeit dort ihrer Feinheit wegen nicht ſo ſtark ins Auge wie hier; auch hielte es in der Tat manchmal ſchwer, die Singſtimmen ohne empfindliche Einbuße wegzulaſſen. Ein genereller Unterſchied aber beſteht zwiſchen beiden Sammlungen

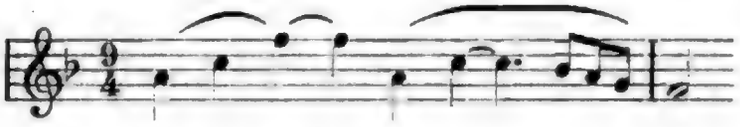
einmal anſehen. Ich brauche nicht zu ſagen, daß das Tempo eigentlich das des Ländlers iſt: mäßig. Sonderlich die lebhafteren mäßig (c-moll, a-moll), die ſentimentaleren bitte nicht ſchleppend (Hopfenranke). Ich denke, die neun Stücke werden als eine Konzertnummer paſſen. Solo — nicht Chor — wie ich meine.“ Rudorff führte die Walzer am 19. März 1870 mit dem Soloquartett von Aſten, Joachim, Borchardt, Putſch auf und äußerte ſich ſehr befriedigt über das Wohlgelingen des Verſuches. Brahms, der die Walzer ſpäter in Budapeſt probierte, wo ſie ſowohl von Soliſten wie von einem kleinen Chor geſungen wurden, ſcheint von der Wirkung ſeines Arrangements weniger erbaut geweſen zu ſein; denn er gab es nicht heraus und ließ auch Rudorffs Wunſch, die Walzer für Orcheſter allein ohne Geſang neuerdings zu bearbeiten, unerfüllt.

nicht, man müßte ihn denn darin ſuchen wollen, daß die „Neuen Liebeslieder“ weniger auf populäre Wirkung ausgehen. Sie geben ſich vornehmer, exkluſiver, und wachſen darum manchem Muſiker beſonders ans Herz, während der Laie und das allgemeine Publikum der melodiſchen Friſche und volkstümlich naiven Unmittelbarkeit der älteren den Vorzug geben. Es verhält ſich ähnlich mit ihnen wie mit den „Ungariſchen Tänzen“, von denen die letzten beiden, 1880 erſchienenen Hefte auch den Eindruck des „Nachkomponierten“ machen, obwohl ſie zum Teil aus derſelben frühen Zeit herſtammen und ebenſo ſchön ſind wie die anderen. Nr. 5 und 17 der „Neuen Liebeslieder“ kommen bereits in den Skizzen zu op. 52 vor. Das vom Duett zum Quartett übergehende „Flammenauge, dunkles Haar“ kann bei der Breite ſeines Vortrags und der Kunſt ſeiner Stimmführung als Muſter der neuen Sammlung gelten. Mögen wähleriſcher Geſchmack und Liebhaberei zu Gunſten der einen oder der anderen Reihe entſcheiden — eines hat die zweite vor der erſten voraus: das lieblich-majeſtätiſche, „Zum Schluß“ überſchriebene Quartett, welches beiden Zyklen das wundervollſte Ziel ſetzt, das würdigſte Ende bereitet. Hat der Komponiſt ſich vorher vom Dichter auf der Landkarte der „Polydora“ bis zu den Türken und Perſern verleiten laſſen, ſo wird nun der Dichter vom Komponiſten wieder ſanft ins Vaterland zum intellektuellen Urheber der deutſchen Weltliteratur, zu Goethe, zurückgeführt, der mit den abſchließenden Diſtichen aus „Alexis und Dora“ die Muſen verabſchieden hilft und nach Gebühr das letzte Wort behält: „Nun, ihr Muſen genug!“

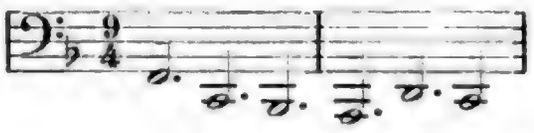
In Form und Ausdruck unterſcheidet ſich dieſer, den ſüßeſten Wohllaut ausſtrömende Epilog weſentlich von den vorhergehenden Liedern, und dennoch ſcheint ihn ein geheimes Band mit ihnen zu verbinden. Durch die neun Viertel ſeines ruhigen Zeitmaßes zählt man noch immer die dreimal drei Viertel leiſe hindurch; die irdiſchen Walzer haben ſich in den See einer himmliſchen Ciacona[1]) ergoſſen, um ſich dort zu ſammeln. So mögen ſich ſelige Geiſter im Frieden ihres Himmels an Luſt und Leid

[1]) Ein altes tanzartiges Inſtrumental- oder Geſangsſtück, das ein Baßthema von vier oder acht Takten beſtändig wiederholt, während die Oberſtimmen immer neue Variationen dazu ausführen.

der Erde erinnern. Das verklärte Quartett der Sänger ſchwebt losgelöſt und ſcheinbar gänzlich unabhängig von ſeiner Begleitung über dem Baſſe hin, der es doch ſo feſt bindet. Denn die Ciacona bewegt ſich auf einem Basso ostinato von ſechs Noten; das Baßthema erſcheint zuerſt viermal in je zwei Takten, zuletzt dreimal mit einer zweitaktigen Schlußkoda. Zwiſchen beiden Teilen, die in F-dur ſtehen, liegt ein kanoniſch geführter ſelbſtändiger Mittelſatz in Des, der in ſchmerzlichen Tönen von den unheilbaren Wunden der Liebe ſingt („Heilen könnet die Wunden ihr nicht, die Amor geſchlagen"), dann aber mit einer unbegleiteten, ſanft hinſchmelzenden Kadenz nach dem Repetitionsteile zurück moduliert („Aber Linderung kommt einzig, ihr Guten, von euch"), ſo daß das Ganze ſich der Liedform anpaßt. Im letzten Teil der Ciacona bringen die vier Singſtimmen alle nacheinander in mehrfachem Kontrapunkt das Baßthema, als wollten ſie noch einmal beſonders darauf hinweiſen, daß das unvergleichliche Schlußſtück aus einem einzigen Gedanken entwickelt worden iſt, der es verdient, von Harfen und Glocken zum Vater der Liebe hinaufgetragen zu werden. Auch das an die Spitze des Stückes geſtellte Ritornell:



verdankt ſeine Entſtehung dem Baßfundament:



Und dieſes Glockenmotiv iſt identiſch mit dem Choral aus der Rhapſodie op. 53:

dieſem Hymnus der Menſchenliebe, den Brahms, wie er ſagte, als Nachſpiel zu den Liebesliedern betrachtete. Am 5. Oktober

1869, einem Tag vor dem Karlsruher Konzert, in welchem die Liebeslieder op. 52 zuerſt aufgeführt wurden, ſchreibt er an Simrock: „Ich lege der Korrektur eine kleine Neuigkeit bei, für die ich in Anbetracht ihrer Vortrefflichkeit 40 Frds. begehre. Sie können ſie ſich anſchauen, und als Verleger lockt Sie vielleicht die zierlichſte Partitur, die es gibt[1]). ‚Poſtludium zu des Verfaſſers Liebesliedern op. 52‘. Das Ding heißt: ‚Rhapſodie (Fragment aus Goethes Harzreiſe im Winter) für eine Altſtimme, Männerchor und Orcheſter.‘“ Auch zu Reinthaler ſpricht er von dem „Poſtludium“ und „Epilog zu den Liebesliedern“[2]).

Als Brahms im Juni 1868 nach Bonn gekommen und dort für einige Zeit ſeßhaft geworden war, verkehrte er viel mit dem rheiniſchen Schulmann, dem ausgezeichneten Philologen und Muſiker Hermann Deiters, der, ſchon ſeit 1855 mit ihm bekannt, zu den früheſten und eifrigſten Verehrern ſeiner Kunſt gehörte[3]).

---

[1]) Wenn die Partitur nicht etwa von Brahms auf dem oben beſchriebenen Papier in Kleinquart notiert war, ſo dürfte ſie eine Abſchrift von ſchöner Hand geweſen ſein. Mancherlei ſpricht dafür. Das Manuſkript fehlt bei Simrock. Brahms hat das Original vielleicht einer Dame geſchenkt, und „die zierlichſte Partitur“ könnte von ihr für den Druck kopiert worden ſein.

[2]) Briefwechſel mit Reinthaler und anderen, herausgegeben von Wilhelm Altmann, Verlag der Deutſchen Brahmsgeſellſchaft.

[3]) Vgl. J. Asbach: „Hermann Deiters (1833—1907)“. Über den Bonner Aufenthalt und ſeine damaligen perſönlichen Erlebniſſe mit Brahms hat Deiters in den beiden vortrefflichen ſachlichen Abhandlungen von 1880 und 1898 (Sammlung muſikaliſcher Vorträge Nr. 23/24 und Nr. 63, herausgegeben von Paul Graf Waldersee) nichts verlauten laſſen, ſich aber mündlich und ſchriftlich gegen den Verfaſſer deſto ergiebiger ausgeſprochen. Zur Ergänzung des im VI. Kapitel dieſes Bandes Geſagten, wo im Hinblick auf das Requiem der Sommer in Bonn nur flüchtig geſtreift werden konnte, findet ein Auszug aus einem, Koblenz, den 29. Mai 1902 datierten Briefe des Gelehrten hier die paſſendſte Stelle. Deiters, der bedauert, nicht ſchon 1868 diesbezügliche Aufzeichnungen gemacht zu haben, entſchuldigt ſich, daß er nach mehr als 30 Jahren nur zufällige Erinnerungen geben könne und ſchreibt: „Er (Brahms) kam vom Kölner Muſikfeſte und brachte den Sommer in Bonn zu. Das hübſch gelegene Haus vor der Stadt, in dem er wohnte, iſt ſpäter photographiſch abgebildet worden. Ich war damals jungverheirateter Gymnaſiallehrer; er kam häufig zu uns, war öfters abends unſer Gaſt, und ließ es ſich ſogar gefallen, mit mir vierhändig zu ſpielen — die Walzer, die Va-

Bei ihm lernte er zuerſt das Bruchſtück des Goetheſchen Gedichtes als einen verwendbaren Muſiktext in der Kompoſition des alten Reichardt kennen. „Ich erinnere mich“, ſchreibt Brahms im

riationen und anderes. Auch ich beſuchte ihn häufig in ſeiner Sommerwohnung. Obgleich ich ihn ſchon mehr wie zehn Jahre vorher in Bonn geſehen hatte, als er den kranken Schumann in Endenich beſuchte, beruhte doch ſein Intereſſe an meiner beſcheidenen Perſon 1868 darauf, daß er ein paar Aufſätze über ſeine Sachen in der Allg. Muſikzeitung geleſen hatte. Er ſagte zu mir wörtlich: ‚Sie ſehen doch tiefer als andere.‘ (Bitte, halten Sie mich nicht für eitel, was ich nicht zu ſein glaube!). Vielleicht hatte ich die Stimmung ſeiner Werke hier und da richtig gedeutet. Bei mir ſpielte er mir das damals ungedruckte Requiem auf dem Klavier vor. Ich erinnere mich deutlich, wie er bei dem fünften Stück bei den Worten ‚Ich will euch tröſten, wie einen ſeine Mutter tröſtet‘ zu erkennen gab, daß er dabei an ſeine eigene Mutter gedacht habe. Am Anfang des zweiten Stückes, wo in das langſame Marſchthema auf dem zweiten Viertel Harfenakkorde hineinklingen, ſagte er: ‚macht es nicht einen ſo müden Eindruck?‘ Auch eine Menge Lieder hatte er bei ſich, die demnächſt erſcheinen ſollten; es waren die in op. 43, 46—49 publizierten. Großen Wert legte er gleich auf op. 43 Nr. 1: ‚Von ewiger Liebe‘. Als er es geſpielt, ſagte ich nicht gleich etwas, ich wollte wohl den Eindruck verarbeiten oder hatte es vielleicht noch nicht ganz erfaßt. Da ſagte er, als er das Lied bei der Schumann vorgeſpielt, habe ſie auch ſtumm dageſeſſen, und als er auf ſie hingeſehen, ſei ſie in Tränen zerfloſſen geweſen. Das Lied op. 46 Nr. 3 (Die Schale der Vergeſſenheit) nannte er ‚wüſt‘ und wollte es nicht drucken laſſen; das hat ihm Stockhauſen ausgeredet, der es ihm vorſang bei einem Morgenbeſuch bei Brahms, bei dem ich allein zugegen war. Damals war Stockhauſen hochentzückt von op. 46 Nr. 2; bei einem anderen, ich glaube es war op. 49 Nr. 3, meinte St.: ‚das iſt dir wenig gelungen‘. Bei dem Wiegenliede op. 49 Nr. 4 wies mich Brahms darauf hin, daß er in der Begleitung die Melodie eines Walzers angedeutet habe, welcher der Dame, der das Lied gewidmet iſt, bekannt war.

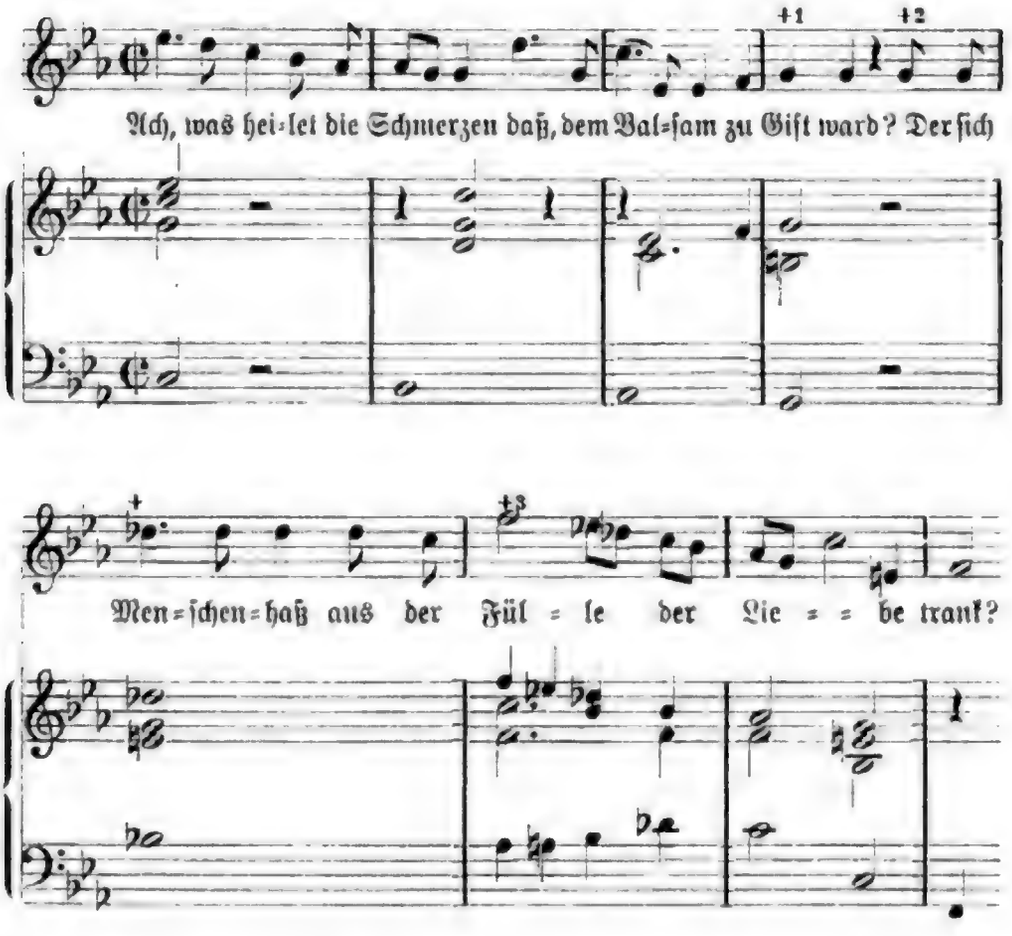
Mit einigen Bonner Muſikern ſpielte er in einer Klavierhandlung die Klavier-Quartette op. 25, 26 und das Quintett op. 34. Erſtere behandelte er ſehr leichthin und machte den Spielern Komplimente, bei dem Quintett aber war ihm nichts recht, es mußte immer wiederholt werden. — Oft ſaß ich mit ihm im Kleyſchen Kaffeegarten, wo dann über alles mögliche geſprochen wurde. Einmal lobte ich die muſikaliſchen Aufſätze von Ferdinand Hiller, dem damals hochangeſehenen Muſikdirektor in Köln; er antwortete: ‚ja, ja, er ſchreibt beſſer Buchſtaben als Noten.‘ — Eines Abends war er in meinem Hauſe. Unſere beiden Mütter waren anweſend, es war ein kleines Abendeſſen, und nachher ließ er ſich freundlich (wie er damals immer war) herbei, mit mir vierhändig zu ſpielen. Waren es die Walzer? Ich weiß es

September 1869 von Lichtenthal nach Bonn, „bei Ihnen ein Heft Lieder von Reichardt (möglicherweise Zelter) gesehen zu haben, in dem ein Absatz aus Goethes Harzreise (aber abseits wer ist's?) stand. Könnten Sie mir das Heft auf kurze Zeit leihen? Ich brauche kaum dazu zu schreiben, daß ich es eben komponiert, und gern die Arbeit meines Vorgängers sehen möchte. Ich nenne mein Stück (für Altsolo, Männerchor und Orchester) ‚Rhapsodie', glaube aber, daß ich diesen Titel auch schon meinem verehrten Vorredner zu danken habe." Das ist richtig; mit dem von Brahms, wie er glaubt, nach Reichardts Beispiel ausgewählten Absatz aber hat es eine andere Bewandtnis. Der Kapellmeister dreier preußischer Könige, Johann Friedrich Reichardt, gab (d. d. Berlin 1. Oktober 1790) unter dem Titel „Cäcilia" im Selbstverlag eine Sammlung von Liedern und Auszügen aus größeren Kirchenstücken eigener Komposition heraus. Im dritten „Stück" (Heft) dieser Anthologie befindet sich, zusammen mit Reichardts berühmter Trauerkantate auf den Tod Friedrichs II. das „Rhapsodie" betitelte Bruchstück aus Goethes Harzreise. Es beginnt jedoch nicht mit den voraussetzungslosen Worten: „aber abseits, wer ist's", sondern erst mit dem nächsten Absatz: „Ach, wer heilet die Schmerzen Deß, dem Balsam zu Gift ward?" und endet mit der Zeile „Neben dem Durstenden in der Wüste", so daß das Ganze einen allgemein verständlichen, in sich abgeschlossenen Eindruck macht. Bei Reichardt vermissen wir den Zusammenhang mit den anderen Absätzen des Goetheschen Gedichtes nicht, bei Brahms sollen wir ihn

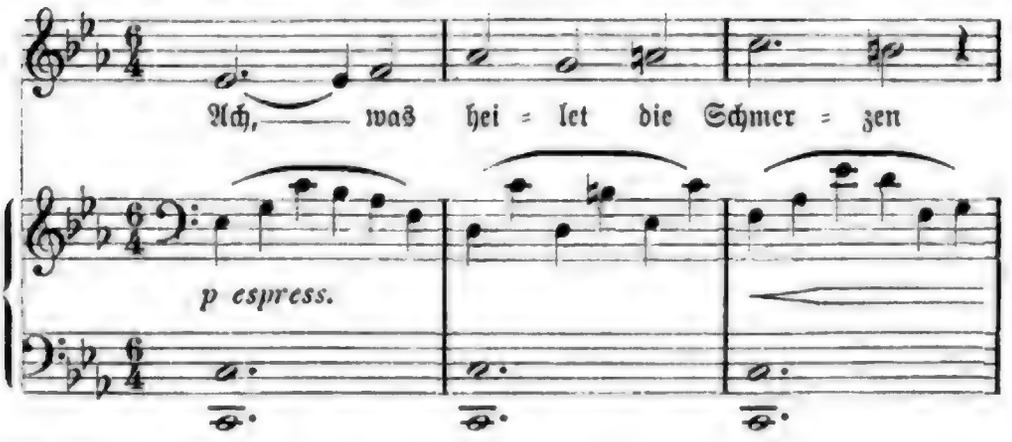
nicht mehr. Es war spät geworden, und als wir fertig waren, sagte meine Schwiegermutter zu meiner Mutter: ‚Ich glaube, Frau Deiters, es ist Zeit für uns, aufzubrechen.' Da sah Brahms verwundert auf und sagte: ‚Überraschender Erfolg!" — Daß er sich für alles Literarische interessierte, viel las und ausgebreitete Kenntnisse hatte, ist Ihnen bekannt. Auf gelehrte Kleinarbeit erstreckte sich das nicht. Ich hatte damals für das Universitäts-Jubiläum namens des Gymnasiums eine zweifellos höchst gelehrte Abhandlung über die Musen geschrieben und eine Menge von Zitaten usw. beigebracht. Brahms war gerade anwesend, und so gab ich ihm natürlich ein Exemplar. Er erklärte mir ganz offen und unumwunden, daß er für Arbeiten dieser Art kein Verständnis finden könne.

erſt entbehren lernen. Einige Beurteiler des Werkes, das als Symphonie mit einer ſcharfen Diſſonanz anfängt und als Solo- und Chorſtück mit der vollkommenſten Harmonie endet, haben an der abgeriſſenen Frage, deren „Aber“ auf einen fehlenden Gegenſatz zurückweiſt, eben ſo ſtarken Anſtoß genommen, wie an dem plötzlichen Vorhalt der Bäſſe, dem nicht jedes Ohr ſogleich den Leitton von c-moll anhören kann. Nach ihrem Sinne hätte Brahms die Strophe „Leicht iſt's, folgen dem Wagen, den Fortuna führt“, der lieben Deutlichkeit wegen mitkomponieren oder wenigſtens den Verſuch machen ſollen, die Harzreiſe in der Inſtrumental-Einleitung ſeiner Rhapſodie als ſymphoniſcher Dichter anzutreten. Ja, wenn er von der „höchſten Beſtimmtheit des muſikaliſchen Ausdrucks“ ſo innig überzeugt geweſen wäre, wie andere, welche die großartigſten Schwindeltheorien auf dieſes verkehrte Prinzip bauen, vielleicht hätte er ſeinen mutigen Tadlern und ängſtlichen Lobern den Gefallen getan. Er konnte es nicht, wenn er nicht auf die Kompoſition des Gedichtes, das einen der herrlichſten Muſiktexte der Welt enthält, überhaupt verzichten wollte. Ihm genügte der von Reichardt als lyriſcher Gemeinplatz behandelte Paſſus nicht, er benötigte den vom gebeſſerten Wege in die Wildnis abſchweifenden Wanderer, hinter dem die Sträuche zuſammenſchlagen und das Gras wieder aufſteht, den die Öde verſchlingt; wie er andererſeits ein neues drittes äußeres Gefühlsmoment, das die Stimmung der Introduktion zerſtört haben würde, in dem auf einem einzigen gewaltigen (inneren) Gegenſatz gegründeten Tonwerke abſolut nicht gebrauchen konnte. Brahms hatte von der flüchtigen Bekanntſchaft mit Reichardt außer der Bezeichnung Rhapſodie noch mancherlei im Gedächtniſſe mitgenommen: vor allem Tonart und Folge der Taktarten — nebenbei ein Beleg dafür, wie ſchnell und tief bei ihm ſich ein muſikaliſcher Eindruck einprägte. Auch Reichardt beginnt mit dem Viervierteltakt in c-moll und geht dann in den Sechsviertel-Takt über; dieſer tritt bei ihm zugleich mit der Dur-Parallele der Haupttonart ſchon bei der Strophe ein: „Iſt auf deinem Pſalter“. Der Geſang — eine mittelhohe Sopranſtimme — kadenziert zuletzt nach c-moll, in welchem auch das vier Takte lange Nachſpiel verharrt.

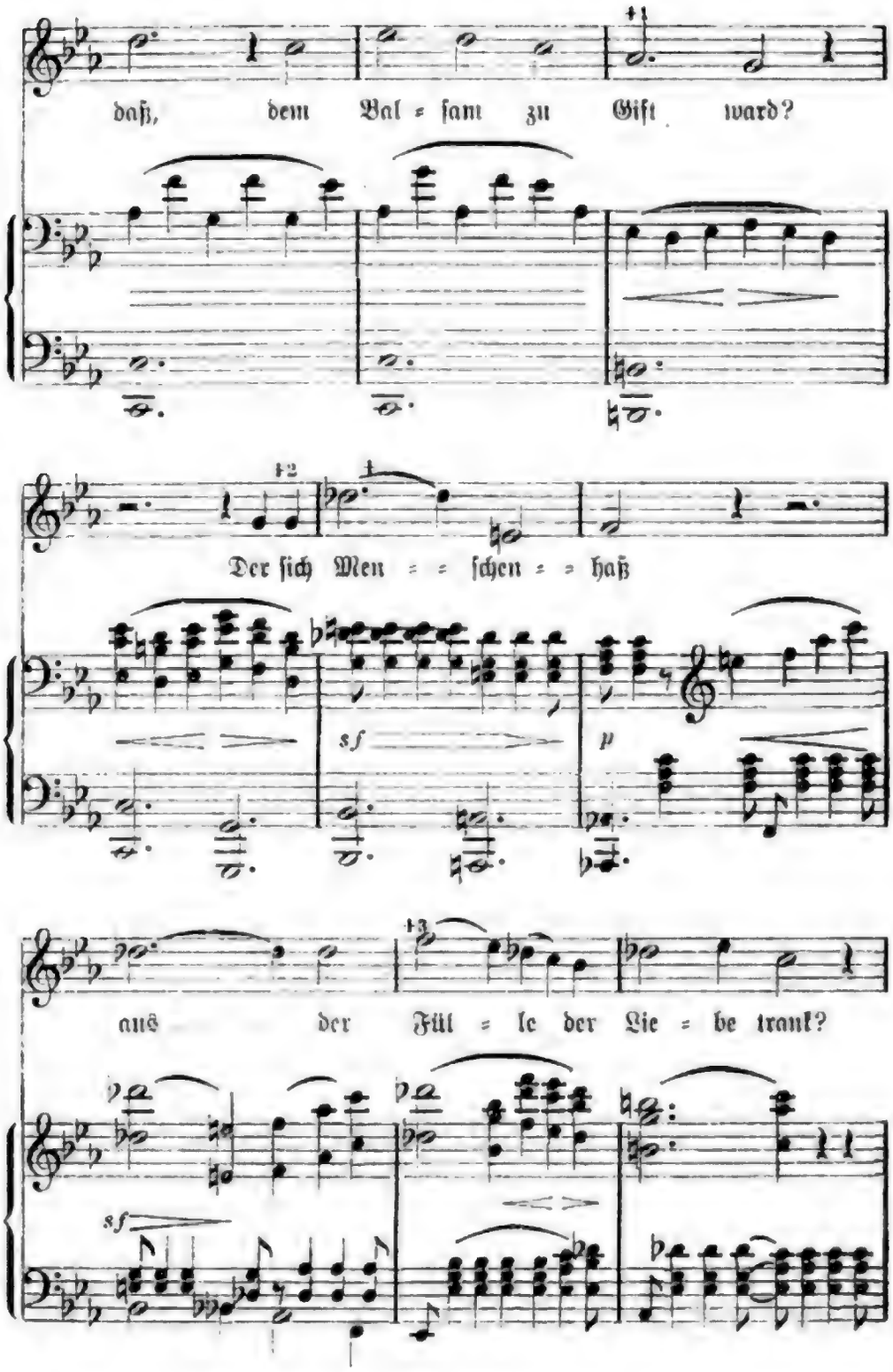
Der Anfang, der Brahms zumeiſt beeinflußt hat, lautet bei Reichardt[1]):



Bei Brahms heißt es:



[1]) Die Analogien ſind durch Kreuze und Zahlen bezeichnet.



Im übrigen gehen beide ſo weit auseinander, wie ein gut unterrichteter rechtſchaffener, nüchterner Verſtandesmenſch von einem, dem großen Dichter homogenen muſikaliſchen Genie abweicht.

Auf Goethe ſelbſt hätte ſich Brahms berufen können, als er der Soloſtimme das „Aber“ in den Mund legte. Da er ſich über alles, was ſeine Kunſt anging, genau zu unterrichten pflegte, und in Baden-Baden in Levi einen hervorragenden Goethekenner zur Hand hatte, ſo wird er wohl den Abſchnitt der „Campagne in Frankreich“ nachgeleſen haben, der dem Abenteuer der winterlichen Harzreiſe und der Erklärung des dunklen Gedichtes gewidmet iſt. Mitten im Winter unternahm der Dichter die romantiſche Bergfahrt über den Brocken nach Wernigerode, um einen Unglücklichen (Pleſſing), der ſich ihm brieflich genähert hatte, aufzuſuchen und zu tröſten. Das Bild des vergrämten und verbitterten Menſchenfeindes, des verachteten Verächters, deſſen fruchtloſe Liebe in Haß umzuſchlagen droht, ſchwebte ihm, der aus dem fröhlichen Getümmel einer Hofjagd von Weimar weggeritten war, deutlich vor Augen; es beſchäftigte ſeine ganze Seele, und jene ergreifenden, wunderbar innigen Strophen klangen in ihm auf, als er ſeiner alten Frankfurter Gewohnheit, bei einſamen Wanderungen freie Rhythmen vor ſich hinzuſingen, nachgab. Goethe zitiert die auf Pleſſing zielenden Abſätze ſeiner Hymne, und er beginnt wie Brahms mit den Worten: „Aber abſeits, wer iſt's“.

Brahms und ſein kühnes Beginnen brauchten wahrlich nicht erſt auf dieſes Zitat zu warten, um mit ihm entſchuldigt und geſtützt zu werden. Nachdem Brahms den poetiſchen Gegenſtand mit dem intuitiven Blicke des kongenialen Muſikers durchſchaut hatte, ſchuf er ihn zu einem idealen lyriſchen Monodrama um, das, einzig in ſeiner Art, uns Erſatz bieten will für ein halbes Dutzend nicht komponierter Opern. Wenn die vorausgreifende Inſtrumentaleinleitung auf dem Dominantſeptakkord Halt macht, und das Rezitativ ſeine Schickſalsfrage ſtellt, iſt es, als ob nach der Ouvertüre der Vorhang in die Höhe ſchnellte; wir meinen den Unglücklichen vor uns zu ſehen, wie er die ſchauerliche Wildnis durchirrt. Neben ihm aber ſchwebt, von dunklem Regengewölk hergetragen, auf dem ſiebenfarbigen Bogen der Iris die rettende Muſe des Dichters, um mit dem Einſamen zu klagen und für ihn zu beten. Mit dem Plektron, das ihre Leier rührt, zerteilt ſie den grauen Nebel, und während die Abendſonne in

vollem Glanze durchbricht und ihre erwärmenden Strahlen dem auf den rechten Weg Zurückgeleiteten ins Herz gießt, vereinigt ein Chor hilfreicher Geister seine Stimmen mit der der göttlichen Sängerin. Ihre gemeinsame, zum Vater der Liebe emporgesendete Fürbitte darf auf Erhörung hoffen, und in goldenen Abendfrieden getaucht schließt das Stück.

Mit dieser „etwas intimen Musik“ [1]), die er so liebte, daß er die Noten unter das Kopfkissen legte, um sie immer bei sich zu haben (Dietrich), suchte sich Brahms von der Sorge um Anselm Feuerbach zu befreien, die ihn quälte, seitdem er dem Maler nähergetreten war. Die Gestalt des ihm gleichgültigen Plessing nahm in seiner Phantasie die vertrauten Züge des Freundes an, in dem er sich selbst wiederfand [2]). Durch die Verwandtschaft ihrer Neigungen, Grundsätze und Richtungen schien die Gleichheit ihrer Schicksale bedingt zu sein. Waren doch Werke, welche den Reichtum ihres Herzens, den Adel ihrer Seele offenbarten, mit Nichtachtung und Hohn zurückgewiesen worden, hatte doch jeder von ihnen sich eine starke Dosis Menschenverachtung aneignen müssen! Und noch in anderer Beziehung knüpft Brahms hier an Feuerbach an. Die Rhapsodie gilt uns für das erste seiner größeren Werke, in welchem der durch den Meister des „Symposions“ vermittelte Einfluß der Antike deutlich zum Vorschein kommt. Mit ihm sehen wir Brahms in ein ähnliches künstlerisches Verhältnis zum griechischen und römischen Altertum eintreten, wie Feuerbach in seinen antikisierenden Schöpfungen. Es handelt sich dabei nicht um Nachahmungen klassischer Vorbilder, für welche dem Musiker ohnehin jede zuverlässige Tradition fehlt, sondern um die Wiederbelebung klassischen Geistes. Ihn zu erfassen und sich anzueignen, sollte nach der Meinung des großen Malers jeder Künstler trachten, der höhere Ziele kennt, als den Ton der Mode anzugeben oder nachzusingen und den Beifall der Menge als wohlfeilen Preis davonzutragen.

In der durch Feuerbachs Gegenwart befruchteten Lichtentaler Periode gewann die antike Kunst ihre besondere Bedeutung

[1]) Aus dem oben angeführten Briefe an Deiters.
[2]) Nach einer mündlichen Andeutung des Meisters.

für unſeren Tondichter, und übte ſie auch mehr einen ergänzenden als grundlegenden Einfluß auf ihn aus, ſo war dieſer doch durchaus kein vorübergehender, ſondern wurde auf den italieniſchen Reiſen des Meiſters immer wieder aufgefriſcht und befeſtigt. Dafür zeugen nicht allein die ſchon durch ihre Texte in antiken Anſchauungen wurzelnden Kompoſitionen, wie „Schickſalslied", „Nänie" und „Parzengeſang", ſondern faſt alle ſpäteren Brahmsſchen Meiſterwerke, die in der Plaſtik ihrer gedrungenen Form, in der Genauigkeit und Einfachheit ihres zwingenden Ausdrucks, in der gemeſſenen Schönheit ihrer tief leidenſchaftlichen Bewegung und endlich in der charakteriſtiſchen Individualiſierung ihrer typiſchen Ideen ſich vom Zeitlichen ab und dem Ewigen zuwenden.

Was wir an der Rhapſodie zuerſt bewundern, iſt die Gliederung ihres Textes zum Zweck einer höheren, dem Künſtler vorſchwebenden muſikaliſchen Form. Brahms zerlegt das Fragment in drei Teile und folgt darin genau dem Schema des Dichters. Aber, indem er das Gewicht des Inhalts prüft, gibt er jedem Abſchnitt ſein zukömmliches Maß, ſo daß ſich die Proportionen zugunſten der Form verändern. Damit ſtimmt die Wirkung überein, die, wie ſchon früher bemerkt, ſo dramatiſch iſt, daß man von einer Expoſition, Peripetie und Kataſtrophe im dramaturgiſchen Sinne ſprechen könnte, muſikaliſch dargeſtellt als Rezitativ, Arie und Schlußchor. Die Dreiteilung des Ganzen wiederholt ſich im mittleren Satze, der ſeiner Bedeutung nach der ausgedehnteſte iſt und ſich durch den Sechsviertel-Takt rhythmiſch von den im Vierviertel-Takt gehenden Außenſätzen abhebt. Melodiſch iſt der zweite Teil mit dem erſten durch das den Eingang des Werkes wie ein finſterer Dämon bewachende Motiv der Bäſſe:

verbunden. Aus ihm entwickelt ſich die Hauptmelodie der Arie: „Ach, wer heilet die Schmerzen". Aber auch das wunderbar liebliche kleine Zwiſchenſpiel mit der Melodie:

die zuerſt von Flöten und Oboen gebracht, und dann, vergrößert, von der Klarinette ſo ſchmerzlich in Moll beantwortet wird:

ſtammt ebendaher. Die Melodie bietet ſich als paſſende Überleitung des verſöhnenden Schlußſatzes an und führt den entſcheidenden Wendepunkt herbei. Beim Eintritt des Männerchores, der ſich der Soloſtimme erſt unterordnet, dann aber auch ſelbſtändig vorgeht, wiederholt ſich das C-dur-Wunder des Haydn'ſchen Schöpfungsmorgens („Es werde Licht") aber in anderer, ſanfter Abendſtimmung. Auch die Melodie „Iſt auf deinem Pſalter" kann füglich als eine aus dem Hauptmotiv durch Gegenbewegung entſtandene gedacht werden; der Seitenſatz („Öffnet den umwölkten Blick"), der jedesmal in anderer Tonart erſcheint (in B-, H-, G-, Es- und As-dur), als wolle er immer neue Quellen neben dem Durſtenden in der Wüſte auftun, kehrt noch einmal zum Hauptſatz zurück und eilt dann, unter durchgreifender Mitwirkung des Chors zum Schluß. Dem zartgetönten Vokalkolorit entſpricht die Inſtrumentation. Der naheliegenden Verſuchung, den „Pſalter" mit den entſprechenden Harfen zu illuſtrieren, hätte gewiß kein anderer moderner Komponiſt widerſtanden. Robuſte Orcheſtermaler, die gleich mit dem Maurerpinſel des großen Blechs dreinfahren, werden es nicht begreifen, daß weder Trompeten, Poſaunen und Baßtuben, noch Pauken in der Partitur vorkommen. Brahms deutet den „Pſalter" mit Pizzikatos der Violoncelle an; ihm genügen Streichquartett, Holzbläſer und Hörner für das Auftragen ſeiner transparenten Farben, die den warmen Glanz alter Meiſterbilder hervorbringen. „In meiner Kunſt war ich bis jetzt zu einfach" — höhnt Feuerbach, „weil ich nicht glaubte, mit Seidenmagazinen konkurrieren zu können. Sowie ich 10,000 Francs für Stoffe übrig habe, werde ich meine Figuren auch beſſer anziehen."

Wenn der ſonore Alt ſeine Klage anhebt, glauben wir eine der königlichen Frauengeſtalten des Malers, eine Medea oder Iphigenie ſingen zu hören, und müſſen daran denken, daß in Brahms der deutſchen Oper ein eigentümliches Talent verloren gegangen iſt. Die beiden berühmten Repräſentantinnen des Orpheus, Pauline Viardot-Garcia und Amalie Joachim, waren auch die prädeſtinierten Sängerinnen der „Rhapſodie". Beide beſaßen Stimmen, die an den vollen, weichen und ſtarken Klang der B-Klarinette erinnerten und ſowohl den heroiſchen Charakter wie die Fähigkeit feinſter dynamiſcher Schattierung mit der Nachtigall des Orcheſters teilten. Auch die unheimliche Dämonie der tiefen Töne und die erſchütternde Wirkung des jähen Regiſterwechſels, die der Klarinette eigen ſind, war ihren Organen nicht verſagt. Sie durften ſich ungeſtraft an eine Aufgabe wagen, die der Meiſter recht eigentlich ihnen geſtellt hatte. Für ſie und ihresgleichen iſt der ſtolze Kothurngang der Arie vorgezeichnet, der ſich dem Takte rhythmiſchen Schwunges entgegenſtellt, wie der Held dem feindlichen Schickſal, für ſie der Saltomortale des Duodezimenſprunges (H-F oder Ais-E) angelegt, der ſich von einem Extrem ins andere, aus der Fülle der Liebe in den Menſchenhaß ſtürzt.[1]) Die Viardot-Garcia war die erſte, welche die Partie öffentlich ſang, und zwar am 3. März 1870 in einem Konzert des vom Univerſitäts-Muſikdirektor Ernſt Naumann geleiteten Akademiſchen Geſangsvereins in Jena. Naumann und ſeine Akademiker hatten ihr Intereſſe für Brahms ſchon früher betätigt und waren am 21. November 1869 mit einer Aufführung des „Deutſchen Requiem" vielen anderen deutſchen Städten vorangegangen. Am Schluß jenes März-Konzertes wurde auch der „Rinaldo" als Novität in Jena gegeben.

Mit der Herausgabe der „Rhapſodie" ließ ſich Brahms Zeit. Ziemlich gleichzeitig mit den „Liebesliedern" konzipiert, muß das Werk mehrere Male umgearbeitet worden ſein. Denn Brahms erwähnt es ſchon in einem Briefe, den er im Januar 1869 von Wien an Allgeyer richtete, als etwas Bekanntes oder doch Beſprochenes: „Mein Requiem fand ich leider nicht hier, doch kommt nächſtens

[1]) Im Larghetto des Mozartſchen A-dur-Quintetts führt die Klarinette denſelben Intervallen-Sprung (hier von Cis nach G) aus.

die Rhapsodie.“ Daß „eben komponiert“ in dem Brief an Deiters[1]) bezieht sich demnach wohl auf eine letzte Redaktion. Ehe er das Stück hörte, war er noch im Zweifel, ob er es aufführen und drucken lassen sollte. Levi zerstreute diese Bedenken durch eine Privat-Aufführung des Werkes, die er mit der Generalprobe zum ersten Abonnementkonzert der Saison 1869/70 in Karlsruhe verband. Es war ein richtiges Schumann-Brahmskonzert. Frau Klara spielte außer dem Beethovenschen G-dur-Konzert drei charakteristische Klavierstücke ihres Gatten, Levi dirigierte Schumanns d-moll-Symphonie und begleitete mit Brahms zehn Nummern der „Liebeslieder“ op. 52 aus dem Manuskript (das Soloquartett wurde von Fräulein Hausmann, Frau Hauser, Herrn Kuzner und Herrn Brulliot gesungen). Wien folgte am 5. Dezember mit den „Liebesliedern“, mit der „Rhapsodie“ am 19. März 1871 nach. Die Lieder (neun an der Zahl) wurden in einem Konzert der Singakademie von Frau Dustmann, Frau Leeder, Herrn von Schultner und Herrn Maas gesungen (am Klavier saßen Karl Nawratil und Hans Paumgartner); die „Rhapsodie“ erschien mit Fräulein H. Burenne, einer Marchesi-Schülerin, im Akademischen Gesangverein unter Leitung Ernst Franks.

„Johannes wird Ihnen eine neue Komposition von wunderbarer Schönheit gezeigt haben!“ hatte Frau Schumann an Levi geschrieben, als sie ihn bat, das Werk zu probieren, „sie hat mich furchtbar ergriffen, und ich lebe noch ganz in der Musik“. Nach der Wiener Aufführung sandte Billroth dem Freunde folgenden Herzenserguß: „Lieber Brahms! Ich fand gestern nach dem Konzert nicht Gelegenheit, Sie zu sprechen, und war heute zu sehr beschäftigt, Sie aufsuchen zu können; inzwischen sind Sie vermutlich schon abgereist[2]), und diese Zeilen treffen Sie möglicherweise erst sehr spät oder gar nicht. Dennoch drängt es mich zu sehr, Ihnen zu sagen, wie tief Ihre Rhapsodie auf mich gewirkt hat, als daß ich es ganz unterlassen könnte. Sie wissen, welche philiströsen, ästhetischen Bedenken ich gegen das Werk als Konzertstück hatte; alle diese Bedenken sind durch die tiefinnerliche musikalische

[1]) Siehe oben.

[2]) Brahms reiste bald nach dem Konzert nach Norddeutschland.

Kraft Ihrer Musik getilgt. Der Schubertsche Chor vor Ihrem Werk war besonders gut gewählt[1]), die ruhig hinströmende Klarheit desselben ersetzte gewissermaßen den Teil des Goetheschen Gedichtes, zu welchem Ihre Rhapsodie den melancholischen Gegensatz bildet. Schon die instrumentale Einleitung überzeugte mich, wie ich mich nach dem Klavierauszug in der Wirkung geirrt hatte, und als der Gesang begann, mußte jeder aufmerksame musikalische Hörer vollkommen in der Stimmung sein, die das Werk verlangt. Ich finde, daß Sie die Altstimme wundervoll zur Wirkung gebracht haben, der Schlußsatz ist herrlich, das Ganze ist voll Herzenswärme und tiefer deutscher Empfindung, weich, traurig, rührend und erhebend, ohne irgendwo weichlich und sentimental zu sein. Wie in Ihrem Requiem tritt auch in diesem Stück die Poesie der göttlichen Vergeltung in künstlerischer Verklärung hervor, diese Poesie, dieses ethische Märchen, dessen wunderbarer Zauber die Menschenwelt seit Jahrtausenden zusammenhält und zu immer höherer Vervollkommnung führt; in diesem herrlichen Streben gehen Wissenschaft und Kunst miteinander! Da wird Mühe zum Genuß, Arbeit zum Glück! Ich reiche Ihnen ins deutsche Reich hinein die Hand und drücke sie Ihnen herzlich!"

Die verständnisvollen und herzlichen Worte des genialen Gelehrten, der seit der Übersiedlung nach Wien in seinem Hause[2])

[1]) Der bei J. P. Gotthard in Wien 1871 erschienene Männerchor „Ruhe schönstes Glück der Erde".

[2]) Im Herbst 1874 bezog Billroth sein Haus in der Alserstraße 20, das er im Oktober gekauft hatte. Er schreibt darüber an Brahms: „Ich hatte einige Andeutungen, daß einer der berühmtesten Professoren aus der Zeit bald nach Josef II., Johann Peter Frank, der Besitzer meines Hauses gewesen sei. Doch wie es so geht, ich begnügte mich mit der Wahrscheinlichkeit. Pohl [der Haydn-Biograph] ging aber gleich zum Magistrat und stöberte in den sogenannten Besitz- oder Grundbüchern; er erhob die Wahrscheinlichkeit zur Gewißheit. Die Frau von dem Sohn des berühmten Johann Peter Frank, eines wenig bedeutenden Medizinprofessors, war eine ihrer Zeit berühmte Sängerin; sie sang unter Haydn in „Schöpfung" und „Jahreszeiten". Dadurch kam Beethoven ins Haus, wo öfter Musikaufführungen, im Garten auch Szenen aus italienischen Opern der Zeit, bei Illumination gegeben wurden. Das Haus lag damals in der Vorstadt, am Alserbach, war wohl noch von Wald und Busch zum Teil umgeben; denn nicht weit von mir in der Josefstadt lag ein damals sogenanntes Jagdschloß, worin sich jetzt die Privatheil-

ein Asyl der Freundschaft und eine Pflegestätte der Kunst für Brahms offen hielt, taten diesem um so wohler, als er sonst nicht viel Erfreuliches über sein neues Werk zu hören bekam. War er auch davon überzeugt, daß die „Rhapsodie" das Beste sei, was er, wie er an Simrock schreibt, noch gebetet habe, und daß es genug Leute gebe, die ein derartiges Gebet nötig hätten, so bezweifelte er doch mit Recht, ob auch die werten Altistinnen es gleich begierig singen würden, und meinte zu Dietrich, die Musikdirektoren würden sich nicht gerade um das Opus reißen.[1]) Als Brahms von Rieter erfuhr, daß die Rhapsodie im März 1870 in Zürich zum Benefiz Hegars aufgeführt werden sollte, entgegnete er: „Daß meine Rhapsodie gemacht wird, interessiert mich besonders. Schreiben Sie mir doch, wie energisch sie durchfällt. Ich glaubte, die Viardot würde allein damit bleiben." — In Amalie Joachim erstand dem Werke der rettende Engel. Nachdem die Künstlerin es am 9. November 1871 in Bremen in einem Konzert gesungen hatte, in welchem auch Klara Schumann mitwirkte, nahm sie das Stück in ihr ständiges Repertoir auf und sang es in allen Städten, wo sie konzertierte, mit dem größten Erfolge. Dasselbe tat das Karlsruher Vokal-Quartett mit den „Liebesliedern" in den Hauptorten des Badener Landes.

Brahms hatte zwei Sommer seinen Aufenthalt nicht in Baden-Baden genommen. Levis Verstimmung und ein Zerwürfnis mit seiner alten Freundin Klara waren daran schuld gewesen. Mit Frau Schumann, die ihm brieflich den Standpunkt klar machte, war der Friede im November 1868 bei Dietrich in Oldenburg wieder hergestellt worden, und Levi lenkte ein, als es sich

---

anstalt des Dr. Eder (Langestraße 53) befindet. Die Gegend hat also damals ein ganz anderes Gesicht gehabt. — Das Interessanteste bleibt mir immer, daß Johann Peter Frank und Beethoven in meinem Hause verkehrten, und daß sich ein solcher Verkehr — seien wir einmal arrogant — fast hundert Jahre später in demselben Hause zwischen Dir und mir wiederholte ... Ich habe eine große Freude an der Konstatierung dieser Dinge gehabt; ebenso Pohl, der ganz verklärt durch meinen Garten schritt, der gerade damals im herrlichsten Rosenflor stand. Beethoven wandelte gewiß diese Wege; sollte nicht auch Haydn in diesem Hause Proben mit der erwähnten Sängerin gehabt haben? nicht unwahrscheinlich. Welch' herrlicher Dreiklang: Haydn, Beethoven, Brahms!" A. a. O.

[1]) Erinnerungen an Johannes Brahms, S. 67.

um eine Aufführung des Requiems für Karlsruhe handelte. Wie schmerzlich es Brahms empfand, daß der Freund, durch seinen Tadel beleidigt, verstummte, verrät der merkwürdige Brief, den er ihm schrieb, als er im August 1868 von Bonn über Heidelberg nach der Schweiz reiste: „Ich sinne vergebens auf eine Dankesformel, die Deinen werten Briefen angemessen wäre. Es gibt keine so lakonische Fassung, daß sie nicht unförmlich aussähe neben diesen Musterbriefen.[1]) Ich komme also am Freitag, übermorgen (mittags um 2,40 m.?) (über Frankfurt) durch Karlsruhe — warum nicht durch? Ist doch unser ganzes Leben nur ein Durchgehen. Ich fahre auch mit dem nächsten Zuge weiter. Grüße Allgeyer herzlich und wen Du sonst willst, und sei womöglich an der Bahn." Ob Levi der Aufforderung nachkam, ist nicht bekannt. Wie es scheint, grollte er weiter; denn im Januar 1869 bittet Brahms ihren gemeinsamen Freund Allgeyer, alles, was an Büchern und Wäsche von ihm noch in Karlsruhe liege, nach Hamburg, Anscharsplatz 5, Briefe aber durch Gotthards Musikalienhandlung nach Wien zu schicken. „Schreibe Vieles dazu, denn in dieser Karnevals-Einsamkeit sehnt man sich, von Menschen und Freunden zu hören. Kannst Du Geheimes mitteilen von Levis chinesisch-deutschen Kompositionen?"[2]) Einige Tage darauf läßt er auch von Levi „ein liegen gebliebenes halbes Quartett (vorderes)" reklamieren und diesen bitten, ein Figaro-Textbuch[3]) beizulegen. „Ich habe meines Herbeck geben müssen, da Levi weder mir noch ihm Wort hält. Grüße übrigens ihn doch und auch alles in Haus und Hof (Nassauer) herzlich" .... Er machte also Miene, die Brücken nach Karlsruhe endgültig abzubrechen. Bald nachher entschließt sich Levi endlich an Brahms zu schreiben. Der Kammersänger Josef Hauser in Karlsruhe hatte von seinem Vater Franz († 1870) dessen kostbare Bücher- und Handschriftensammlung geerbt. Unter den vielen Bach-Manuskripten, die Franz Hauser besaß, befand sich auch die

---

[1]) Das soll heißen: Als dankbare Erwiderung für gar nichts ist dieser Brief lang und gut genug.

[2]) Siehe Band II, S. 147.

[3]) Levi hatte mit Eduard Devrient die Texte zu Mozartschen Opern bearbeitet. Das „halbe Quartett" war vermutlich das dritte Klavierquartett in c-moll op. 60.

Lukaspaſſion, die damals, trotz Mendelsſohn, noch immer von vielen für ein Werk Sebaſtian Bachs gehalten wurde[1]). Levi ließ eine Abſchrift davon machen, ſandte ſie an Brahms und bat um ſein Urteil, indem er ihn zugleich zu einer Aufführung des Requiems nach Karlsruhe einlud. Brahms antwortete, und zwar zunächſt an Allgeyer:

„[Wien 27. Februar 1869].

„Ich ſchulde Dir noch meinen Dank, vor allem für Deinen lieben und ſehr ſchönen Brief. Jetzt kommt noch einer von Levi, und ich ſtecke in einem [ſolchen] Konzerttrubel, daß ich doch nicht, wie ich möchte, eine neue Feder ſchneiden kann und auf alles gemütlich antworten. So denn vor allem das Nötige, und es darf vielleicht gleich einſtweilen für Levi mit gelten. Über meine Sachen will ich mich denn beruhigen. Ich vermißte immer Hölderlin[2]), aber da Du die Kirchenlieder nennſt, die ich habe, ſo hat jener ſich ſonſt verkrochen. Die Lukaspaſſion habe ich ſehr wenig und eilig angeſehen. Mehr will ich aber auch nicht.

„Wenn nun freilich die Echtheit eines Bachſchen Manuſkripts unzweifelhaft erwieſen iſt, ſo ſollte es unter allen Umſtänden gedruckt werden. Daß dieſe Paſſion eins iſt, kann man mir nun keinenfalls beweiſen, und ich möchte keine Hand rühren, daß ſie mit ſeinem Namen erſchiene. Jetzt beim Schreiben merke ich, daß ich ſie weitaus genug angeſehen habe. Jede beliebige Seite darin genügt ja vollſtändig, um an Bach nicht zu denken. Wohin freilich damit, weiß ich nicht recht. So ſchauerlich ſie oft ſchreiben, mag ich doch keinem ſeiner Vorgänger und Zeitgenoſſen, deren Namen wir noch kennen — die Schande antun, ſie ihm zuzuſchreiben. Steht denn ſein Name auf dem Titelblatt? Sonſt ſchiene mir, daß die Handſchrift nichts beweiſe. Denn der Bach, der dies geſchrieben haben ſollte, müßte denn doch eine andere führen als unſer Mann. Aber von einem Kind iſt ſie auch nicht, und die ſich ewig wiederholenden fehlerhaften Stimmführungen,

[1]) Philipp Spitta tritt in ſeiner Bach-Biographie II, 338 ff. für die Echtheit der Lukas-Paſſion ein, während die praktiſchen Muſiker mit ihrem Urteil auf der Seite von Brahms ſtehen.

[2]) Brahms hatte ſchon 1868 ſein Augenmerk auf Hyperions Schickſalslied gerichtet.

ſchlechten Deklamationen, unlogiſchen Modulationen in den Rezitativen, das alles ſagt ſo deutlich, daß Bach es niemals hat ſchreiben können; zufällig hat ein Eſel die gleiche Handſchrift, was iſt denn weiter daran.

„Wozu aber Levi ſeinen Chor damit malträtieren will, weiß ich nicht. Aber ich ſchreibe ja überhaupt an Levi! Deinen Brief kann ich doch nur mit Luſt leſen, aber Levi frägt noch mancherlei. Nach Holland gehe ich nicht; es wäre aber merkwürdig, wenn ich in Karlsruhe mein Requiem hörte oder dirigierte, der einzigen Stadt, wo das letztere entſchieden nicht nötig wäre, und notabene die einzige, wo Zuhören ein Vergnügen ſein wird! Und in Baſel, Hamburg, Köln, Leipzig ſchreibe ich ab und laſſe alles über mein armes Werk ergehen!

„Den Artikel in der Augsburger ‚Allgemeinen'[1]) habe ich mit großer Freude geleſen, ſogar auf Dich als den Schreiber geraten. Es fehlte mir nur der letzte weichſte Flaum (wie ihn etwa Eure neue Sopraniſtin auf ihren Wangen hat).

„Stockhauſen wohnt wie ich: Hotel Kronprinz an der Aſpernbrücke. Auch Hiller wird nächſter Tage hier wohnen.

„Doch wirklich, es iſt ein Freundſchaftsſtück, daß ich ſo lang geſchrieben. Laß die Adreſſe gütigſt für zwei gelten, antwortet alſo Beide."

Einen zweiten noch deutlicheren Brief in derſelben Angelegenheit ließ Brahms im März 1869, diesmal an Levi direkt, folgen:

„Ich habe dieſe Woche drei Konzerte, die nächſte vier, wieviel Abhaltung und Beſchäftigung ſonſt! Erwirke mir Verzeihung, wenn ich deshalb den mich ehrenden und erfreuenden Brief Deines Vereinsvorſtandes Dir beantworte.

„Außerordentlich gern würde ich nach Karlsruhe kommen, das Requiem zu hören oder zu leiten. Mir ſcheint aus dem Brief hervorzugehen, daß Ihr mit dem Studium fertig ſeid[2]). In der nächſten Zeit haben Stockhauſen und ich noch Konzerte, auch ſonſt hält mich manches.

[1]) Von Allgeyer über Feuerbach.

[2]) Brahms dirigierte ſein Requiem am 12. Mai im Karlsruher „Philharmoniſchen Verein". Die Soli wurden von Marie Hausmann und Kammerſänger Hauſer geſungen.

„Kurz, ich kann nur wiederholen, daß ich gern das Möglichſte täte, um zu kommen, und jedenfalls bitte ich Dich, mir zu ſchreiben, wann die Aufführung angeſetzt iſt.

„Einen beſonderen Zuhörer wünſchte ich mir in Profeſſor Lübke, von dem in der heutigen N. Fr. Preſſe ein Aufſatz über die Meiſterſinger ſteht.

„Über die ſogenannte Bachſche Paſſion ſchrieb ich an Allgeyer und kann heute nur wiederholen, daß ich in ihr keinen Takt finde, der in ein anderes Bachſches Werk paſſen würde, — umgekehrt finde ich im ganzen Bach keinen Takt, den ich hier hineinlegen könnte. Was den äußeren Beweis der Handſchrift betrifft, ſo meine ich, daß dieſe ſich leicht ähnlich findet bei gleichzeitig Lebenden — dagegen im Leben der Einzelnen ſich gewiß verändert. Außerdem iſt der Beweis leicht zu führen, daß beſagte Paſſion von keinem Kind iſt, und wenn unſer Bach ſie je geſchrieben haben ſollte, müßte es geweſen ſein, als er noch die Bettwäſche näßte. Doch ich muß aufhören. Empfiehl mich angelegentlich Deinem Vorſtand, dem ich ſehr dankbar für die Einladung bin. Läßt's ſich's irgend machen, ſo komme ich."

Daß der im erſten der beiden Briefe vorkommende, für Karlsruhe und Levi ſo außerordentlich ſchmeichelhafte Paſſus keine ſchöne Redensart war, da der ihm nachfolgende Schmerzensſchrei ſeine volle Berechtigung hatte, können wir den Tatſachen entnehmen. So machte das Requiem auf den Leipziger Referenten der Rieterſchen Muſikzeitung den Eindruck „abſoluter Stilloſigkeit"; er bedauert, daß er das Hören mit einer leider ſchlecht belohnten Anſtrengung erkaufen mußte und ſagt, das Publikum ſei „ſtill und müde" geweſen[1]). Der Berichterſtatter ſchob natürlich den üblen Erfolg auf das Werk, und der Verleger hatte das Vergnügen, die reſpektloſen Auslaſſungen des geehrten Leipziger Mitarbeiters in ſeinem eigenen Blatte zu leſen. Man glaube nur nicht, daß Brahms dem Verderben ſeiner Werke mit untergeſchlagenen Armen zuſah! Wie groß immer ſeine Gleichgültigkeit, dem Publikum gegenüber, geweſen ſein mag, teils überſchätzte er die Fähigkeiten ſeiner Berufsgenoſſen, teils hielten ihn Beſcheidenheit und Scheu,

[1]) Allgemeine muſikaliſche Zeitung IV 86.

ſein Innerſtes preiszugeben, von Einſpruch und Verwahrung zurück. In dem beſonderen Falle aber waren ihm die Hände noch ganz beſonders gebunden, weil er ſich zu einem Zyklus von Konzerten mit Julius Stockhauſen verpflichtet hatte.

Der reiche Ertrag ihrer vorjährigen gemeinſchaftlichen Reiſe forderte zur Wiederholung auf. Ihre diesmalige Tournee beſchränkte ſich auf Wien und Peſth. Sie ging am 20. Februar 1869 vom kleinen Redoutenſaal in Wien aus und lief, nachdem die Künſtler Mitte März drei Konzerte in Peſth abſolviert hatten, am Oſtermontag wieder dorthin zurück, um mit einem ſechſten und letzten Wiener Konzerte am 24. April zu enden. In dieſen neun Konzerten ſang Stockhauſen von Brahms nur die beiden Lieder aus op. 43 „Mainacht“ und „Von ewiger Liebe“, mit Roſa Girzick die Duette für Alt und Bariton op. 28, ſowie mit ebenderſelben, mit Helene Magnus und Guſtav Walter die beiden Quartette „An die Heimat“ und „Wechſellied zum Tanze“. Brahms, der alles begleitete, ſpielte meiſt Bach, Beethoven, Schubert und Schumann, auch eine Sonate von Clementi (h-moll), ſodaß er als Komponiſt eher zurück- als hervortrat. Von ſeinem Verleger deshalb zur Rede geſtellt, und befragt, warum Stockhauſen nichts von den neuen Liedern ſinge, gab er die charakteriſtiſche Antwort: „Noch in Eile ein paar Worte wegen Stockhauſen. Er hätte wohl aus Ihren Liedern[1]) hier in Wien geſungen — aber er iſt dieſen ganzen Winter gar nicht recht auf dem Damm. Noch in keinem Konzert konnte er ganz con amore ſingen. Daher iſt er denn auch vorſichtig und möglichſt geizig mit den Programmen. Da nun vor mir immerhin Schubert, Schumann, Händel und manche verehrte Kollegen kommen, ſo unterblieb es noch. Ich weiß aber, daß er ſie privatim fleißig lobt und kolportiert. Ich kann auch nicht ſo viel auf den öffentlichen Vortrag geben. Frau Joachim und Stockhauſen haben öfter zwei Lieder aus dem einen Rieterſchen Heft geſungen, Lieder, für die meine Freunde ſchwärmen[2]). Ich habe nichts von einem

[1]) d. h. aus den in Simrock's Verlag erſchienenen Liedern.

[2]) Ebendieſelben, die Stockhauſen in Wien ſang: „Mainacht“ und von „Ewiger Liebe“. Lange Zeit blieben ſie denn auch neben dem ſchnell populär gewordenen „Wiegenlied“ ſo ziemlich das einzige, was von Brahms'ſchen Liedern aus op. 43 und 46—49 öffentlich geſungen wurde.

beſonderen Erfolg gehört. Es geht wohl eben ſeinen leiſen Gang, und muß man denn hoffen, daß ſie längeres Marſchieren aushalten.“ Kann man einen Freund ſchonender beurteilen, nachſichtiger in Schutz nehmen und ſich ſelbſt beſcheidener die Ehre geben? Niemand wäre berufener geweſen, die neuen, 1868 bei Simrock erſchienenen Lieder einzuführen, als gerade Stockhauſen, und keine paſſendere Gelegenheit hätte ſich dazu dargeboten, als die Wiener Konzerte.

In vier Heften zu vier, zweimal fünf und ſieben Nummern, auf op. 46, 47, 48 und 49 verteilt, zeigen dieſe Geſänge das reiche lyriſche Ingenium des Tondichters in hellſtem Licht und von den verſchiedenſten Seiten. Als Meiſterſchüler der griechiſchen Odendichter haben wir ihn in der klaſſiſchen „Mainacht“ bereits bewundert und auch der Klaſſizität der romantiſchen „Kränze“ Gerechtigkeit widerfahren laſſen[1]). Mit dem letztgenannten Liede (op. 46 Nr. 1) wird die neue Reihe eröffnet. In ſeiner nächſten Nachbarſchaft ſteht nach Gebühr „Die Schale der Vergeſſenheit“. Brahms nannte das Lied wüſt, wie Deiters berichtet[2]), und wollte es bei Seite legen, bis ihm Stockhauſen eine beſſere Meinung durch ſeinen Vortrag beibrachte. Im Hinblick auf die „Mainacht“, an welche die „Schale der Vergeſſenheit“ durch manchen Zug zu ihrem Nachteil erinnert, hatte Brahms recht, das Lied zu verurteilen. Denn es gelang ihm nicht, wie dort, das Metrum zu bändigen und die Strophe, in welcher der kleine asklepiadiſche mit dem glykoniſchen Verſe immer dreimal abwechſelt, völlig zu meiſtern, wie geiſtreich auch der refrainartige Niedergang in beiden Strophen mit dem breiten Ausklingen der Melodie behandelt worden iſt. Die Begleitungsfigur in dieſem Refrain:

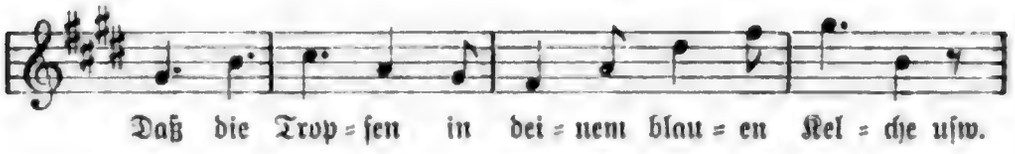
ſcheint melden zu wollen, daß die beiden Kompoſitionen Höltyſcher Oden Zwillinge ſind — das ſchwächere Kind kam wohl ſpäter zur Welt — demnach würde auch die „Schale der Vergeſſenheit“

[1]) Band II, S. 132—138.
[2]) Band II, S. 300, Anm.

ins Frühjahr 1864 gehören. Zwei andere, auf Texte desſelben zarten Elegikers komponierte Lieder „An die Nachtigall“ (op. 46 Nr. 4) und „An ein Veilchen“ (op. 49 Nr. 2) entſtanden in jenem Bonner Frühſommer von 1868, der zum Teil der Redaktion der Liederhefte gewidmet war, und es ſind zwei der ſchönſten unter den vielen ſchönen Liedern von Brahms, in denen er die Empfindung des Dichters nicht nur bis auf den Grund ausſchöpft, ſondern ſie auch noch in ein edleres Gefäß der Form umgießt.

Welch ein feines bildneriſches Gefühl ſpricht ſich ſchon in der Art aus, wie Brahms in dem Liede „An die Nachtigall“ die Dipodie des zweiten Verſes, die er mit dem fünffüßigen Jambus des erſten zuſammenzieht, durch rhythmiſche Vergrößerung von dieſem abhebt! Er gewinnt dadurch je zwei Perioden von ſechs Takten, die in der Mitte des vierten durch eine verborgene Zäſur getrennt werden, was ihn nicht hindert, bei der Repetition, des Nachdrucks wegen, den er auf das Wort Himmel legt, einen ganzen Takt einzuſchieben. An die ſechstaktigen Perioden ſchließen ſich andere, kürzere an, welche die Bildung einer neuen, durch ſymmetriſche Analogie beſtimmten Strophe vollenden, und mit dieſer originellen Konſtruktion läuft er dem Dichter den Rang ab. Poetiſch iſt das Gedicht das Gegenſtück zur „Mainacht“: dort flieht der Dichter vor dem erregenden Geſang der Nachtigall und dem verführeriſchen Liebesgirren der Taube zu dunkleren Schatten; hier ſchickt er den Vogel, der ihn nicht ruhen läßt, in die grünen Finſterniſſe des Haines, ins Neſt des treuen Weibchens: „Entfleuch, entfleuch!“ Muſikaliſch bleibt die Stimmung dieſelbe, wenn ſie auch, der tranſzendentalen Sehnſucht entkleidet, mit ſtärkerer Glut an ihren ſinnlichen Urſprung erinnert, ohne dabei den Adel ihrer Seele einzubüßen. — Mit außerordentlicher Zartheit ſind die Hendekaſyllaben „An ein Veilchen“ behandelt, dabei nicht weniger leidenſchaftlich bewegt als die anderen Höltyſchen Liebeslieder. Hier folgt, durch keine Rückſicht auf den Gang der Strophe gebunden, die Melodie dem Schwunge ihrer eigenen Flügel; aber der Flug richtet ſich doch nach einer, von ordnender Hand vorgezeichneten Bahn, und findet ſein Ziel in der Rückkehr zum Anfang. Man ſehe nur zu, wie nach dem kurzen drängenden, zwiſchen dem Neun- und Sechsachtel-Takt wechſelnden Mittelteile

die Repetition vorbereitet wird, und welchen überraſchenden Effekt der unerwartete Eintritt der Melodie macht! Die Pauſe im Geſange nach „Und ſag' ihr" hat außer dem muſikaliſchen ihren pſychologiſchen Wert: der Liebende ſtockt und überlegt einen Augenblick, welche Botſchaft er dem Veilchen an die Geliebte anvertrauen ſolle, und ſingt dann:

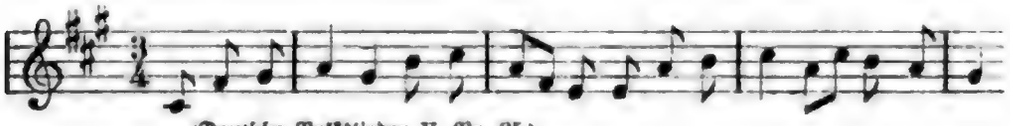


Eine frohere „Botſchaft" (op. 47 Nr. 1) hat das Lüftchen auszurichten, das Hafis-Daumer um Wangen und Haar ſeiner Suleika ſpielen läßt. Hört man es dem entzückenden Liede nicht an, daß es an einem friſchen Sommermorgen über den grünen Strom hinübergeſungen wurde, hat es nicht den lachenden Reiz der rheiniſchen Umgebung in ſich aufgenommen? Wie ein ſchillernder Schmetterling der dunklen Puppe entſchwingt es ſich dem düſteren b-moll ſeines Ritornells, um ſich im ſonnigſten Des-dur zu wiegen. Es iſt eins jener Kunſtwerke, welche die Natur ſelbſt in einer Feiertagslaune produziert zu haben ſcheint. Seine Melodie, die ihre vollgemeſſenen ſechszehn Takte zählt, bedürfte kaum der Begleitung, ſie trägt ihre Harmonie in ſich und iſt ohne ſie verſtändlich. Auch hier wird, wie beim „Veilchen", die Wirkung der Repetition von einem Befehl abhängig gemacht: „Sprich: Unendlich war ſein Wehe, höchſt bedenklich ſeine Lage!" Was für ein ſchalkhafter, liebenswürdiger Humor liegt darin, daß das „höchſt bedenklich" gleich zweimal geſungen wird, und welche Steigerung erfährt die Melodie durch die eingeſchobenen Takte: „wieder herrlich aufzuleben"! In der neueren muſikaliſchen Lyrik gibt es als Vorbilder nur zwei ähnliche Seitenſtücke, welchen das Lied gleichkommt, wenn es ſie nicht übertrifft: Schuberts „Liebesbotſchaft" und Schumanns „Aufträge". Das Manuſkript der „Botſchaft" iſt datiert „Juni 68"; derſelbe Vermerk findet ſich auf den Handſchriften von op. 47 Nr. 4, op. 48 Nr. 3. 4., op. 49 Nr. 2. 3. Von dieſen iſt das kleine Mädchenlied „Gold überwiegt die Liebe" das rührendſte, das ſelbſt die vorangehende „Liebesklage des

Mädchens“ (op. 48 Nr. 3) in Schatten ſtellt. Alle ſieben Lieder des Heftes bekennen ſich zu den einfachſten Formen und nähern ſich dem Volkslied. Als Muſter eines Liedes im Volkston iſt das auf einen ſlaviſchen Walzer à la Chopin geſetzte „Der Gang zum Liebchen“. Der Tanz, im erſten Teile latent, tritt im zweiten offen hervor; die Melodie hat durch den hartnäckig feſtgehaltenen, an jedem Abſchnitt demonſtrativ betonten Moll-Charakter einen altertümlichen Anſtrich bekommen. Die Kadenzen erinnern an eine italieniſche Kirchenlitanei:

Den Text hat Brahms ſchon einmal, und zwar zu dem gleichbetitelten Quartett op. 31 Nr. 3 benutzt. Direkt auf eine alte Kirchentonart, und zwar auf die von Brahms bevorzugte doriſche, greift „Vergangen iſt mir Glück und Heil“ (op. 48 Nr. 6) zurück. Der Urſprung dieſes Volksliedes dürfte in der Liebesklage eines deutſchen Minne- oder Meiſterſingers zu ſuchen ſein; unmittelbar aus dem Volke hervorgegangen iſt es gewiß nicht, wie ſchon die künſtliche, von Friedrich von Spee mit Vorliebe angewandte, nur wenig veränderte Strophe anzeigt. Wir erinnern an „In ſtiller Nacht“. Gleich dieſem erſcheint es bei Brahms in zweierlei Faſſung: neben dem Liede für eine Singſtimme auch als gemiſchter Chor a capella (op. 62 Nr. 7). Und wie wir in den Chorliedern von op. 62 eine Nachleſe zu den op. 44 herausgegebenen zu betrachten haben, die auf Detmolder und Hamburger Zeiten zurückdeuten, ſo wird man kaum fehl gehen, wenn man jenen im Choralton abgefaßten Geſang ebenfalls dorthin verweiſt. Die ganzen Noten, die immer zum Anfang und Ende der Verszeile ſtehen und, unbekümmert um den Wortakzent, die Arſis mit der Theſis vertauſchen, ſind, wenn es ſich nicht etwa um eine Original-Melodie handelt, beabſichtigte Nachahmungen von Manieren, die Brahms zeitweilig gefielen und anregten. Im Texte des Liedes kommt das Wort „verjehen“ vor („muß ich mich dein verjehen“), ein außer Gebrauch geſetztes mehrdeutiges mittelhochdeutſches Wort, das, wahrſcheinlich

von „ja“ abgeleitet, die Silbe „ver“ bald akkumulativ, bald disjunktiv anwendet. Hier heißt es ſo viel wie „muß ich dir für immer entſagen.“ In dem vielgeſungenen „Sonntag“ (op. 47 Nr. 3) aber hat es die Bedeutung von Zuſagen, Gelingen. „So will mir doch die ganze Woche das Lachen nicht verjehn“ heißt mit anderen Worten: Ich kann die ganze Woche kein vergnügtes Geſicht mehr machen, — alſo das ſtrikte Gegenteil von dem, was unſere Sänger und Sängerinnen aus dem Liede herausleſen und hören. Allerdings können ſie ſich auf die Notenvorlage berufen, die den ſtereotypen Druckfehler „vergehen“ immer wieder bringt[1]). Was ſollte denn den Burſchen, der ſein „tauſendſchönes Herzelein“ die ganze Woche nicht geſehen hat, gar ſo luſtig ſtimmen, daß er eben dieſe ganze Woche hindurch immerzu lachen muß? — Um eine zutreffende Beantwortung dieſer naheliegenden Frage würde die Melodie des Liedes in Verlegenheit kommen, wenn ſie von des Gedankens Bläſſe angekränkelt wäre. Innig, friſch, natürlich und einfach, ſchmiegt ſie ſich jeder Auffaſſung an; ſie kann ebenſo gut der Ausdruck ſehnſüchtigen Verlangens wie der heiteren Übermutes ſein. Dadurch verrät ſie ihre „niedere Herkunft“. Sie ſtammt vom Volke ab und iſt nahe verwandt mit der von Brahms anderweitig bearbeiteten Melodie: „Soll ſich der Mond nicht heller ſcheinen“:



(Deutſche Volkslieder V. Nr. 35.)

An dem kunſtvollen Aufbau der Strophe, die in dem Empfindungsausrufe: „Wollte Gott, ich wär' heute bei ihr“ als Refrain gipfelt, iſt freilich die Hand des vornehmen Meiſters ſofort zu erkennnen. Das Lied würde jeder Volksliederſammlung zur Zierde gereichen, wie andererſeits die in op. 47 vereinigten Kunſtlieder mit ihm Staat machen können.

Ebenfalls ein Couplet höherer Art, diesmal im Charakter der Troubadours, iſt „O liebliche Wangen“. Die Muſik anti-

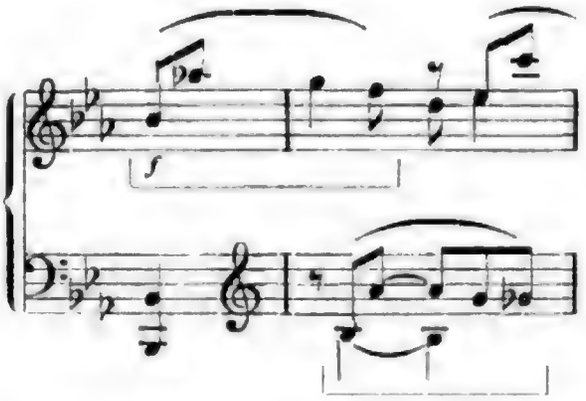
[1]) Ophüls ſchreibt (in ſeiner Sammlung der Brahms-Texte) ebenſo und in „Vergangen iſt mir Glück und Heil“ gar: „Muß ich mich Dein verſehen“.

zipiert den Inhalt der letzten Strophe und drückt mit ihrem schwankenden Wechsel von Moll und Dur die Ungewißheit des stürmisch werbenden Liebhabers aus. Durch diesen Kunstgriff, der vollen Ersatz leistet für den unberücksichtigt gelassenen spielerisch-erotischen Witz des Dichters (Paul Flemming), erhält der Vorgang eine so große Lebendigkeit, daß man die angesungene Dame und ihren Kavalier vor Augen zu haben meint. Bei dem ritardando poco a poco sucht der Troubadour immer den Eindruck seiner Werbung vom Gesicht der Schönen abzulesen und späht ängstlich nach ihren Mienen aus. Er macht Halt, gleichsam erschrocken über seine Dreistigkeit, bittet zaghaft in elegischem Moll um Verzeihung, bemerkt an dem Lächeln der Geliebten, daß er sie nicht erzürnte, und bricht, nach abermaligem kurzen Zögern, endlich siegesgewiß in jubelndes Dur aus. Die zweimalige Wiederholung des Strophenliedes schwächt den anschaulichen Reiz seiner Wirkung nicht ab, sondern erhöht ihn noch, wenn der Sänger sich auf die Kunst des Vortrages gehörig versteht. Einen gewissen höfischen Zug von Galanterie, der zur Sache gehört, will das Lied nicht verleugnen. Weit unmittelbarer, leidenschaftlicher wirkt die beschuldigende, von Schmerzen durchtränkte Anrede einer betrogenen liebenden Seele — auch ein Duett mit einem stummen Widerpart — in „Am Sonntag Morgen" (op. 49 Nr. 1). Die freie Imitation der Melodie, die in der „zierlich angetanen" Begleitung nach jeder der ersten drei Verszeilen eintritt, kann für die unterdrückte Stimme des Gewissens gelten, welche die Berechtigung der Anklage zugestehen muß. Mit gewaltiger Beredsamkeit wird dann die Anklage von der Klage abgelöst; das jammervolle Wehe und das tiefe Selbstmitleid der Betrogenen sind stärker als alle Vorwürfe. Begleitende Terzen, die besonders in der Kombination des Nachspiels hervortreten, stellen die Nationalität des Gedichtes fest; es stammt aus Italien und ist eines der Rispetti aus Heyses Italienischem Liederbuche. Über einen solchen Anflug von National- und Lokalfarbe bringt es auch das, durch seine schöne, man möchte sagen ritterliche Melodie ausgezeichnete „Magyarisch" (op. 46 Nr. 2) nicht hinaus. Daß es ein Liebling Stockhausens war, entspricht dem Charakter des Sängers, und daß ihn „Sehnsucht" (op. 49 Nr. 3)

weniger befriedigte[1]), wird jeder begreifen, der in der opernmäßig aufgetragenen Empfindung des lebhaften Teiles keinen Erſatz für das Stückwerk der langſamen Introduktion zu finden vermag. Hier hat Brahms ſich einmal in der Wahl des Textes, beziehungsweiſe in der Möglichkeit geirrt, eine annehmbare muſikaliſche Form für den verlockenden poetiſchen Gedanken zu finden, obwohl das Gedicht einen weniger gewiſſenhaften und genauen Komponiſten ſchwerlich in Verlegenheit geſetzt haben würde. Das Gleiche gilt von der Liebesklage des Mädchens (op. 48 Nr. 3). Merkwürdig iſt, daß ſich Brahms mit der kühlen Dialektik eines Verskünſtlers wie Schack befreunden konnte. In tadelloſen Verſen gemeißelt, mochte dieſe Poeſie ihn reizen, den Marmor mit eigenem Blute zu durchglühen. Oder war es die landſchaftliche Umgebung in ihrer feinen Naturſtimmung, was ihn zur Kompoſition der an Relativſätzen überreichen „Abenddämmerung“ (op. 49 Nr. 5) verführen konnte, was ihn den höchſt unmuſikaliſchen Anfang des Gedichtes „Herbſtgefühl“ (op. 48 Nr. 7) „Wie wenn von froſt'gem Windhauch tödtlich“ überwinden hieß? Viel leichter verſtehen wir die magiſche Gewalt, mit der ihn Goethes „Die Liebende ſchreibt“ (op. 47 Nr. 5) anzog. Haben doch auch Mendelsſohn und Schubert der gleichen Verſuchung nicht widerſtehen können! Schubert hat das Sonett in ein gefälliges Lied umgegoſſen, das ſich in intereſſanter Weiſe mit den Anſprüchen des Dichters auseinanderſetzt, ohne ſie zu befriedigen. Mendelsſohns Kompoſition des Gedichtes zählt zu den edelſten und vollkommenſten Geſängen, die wir haben, und Brahms war ihr ganz beſonderer Verehrer. Wenn er trotzdem ſich entſchloß, mit ſo erlauchten Vorgängern zu konkurrieren, ſo konnte er dies nur in der Überzeugung tun, daß auch Mendelsſohn in irgend einer Weiſe ſeinem Sujet nicht völlig gerecht geworden iſt. In der Tat hat Mendelsſohn ſich eben ſo wenig um die Form des Gedichts und deren Anſprüche gekümmert, wie etwa Beethoven bei ſeiner „Adelaide“. Brahms aber, herausgefordert von dem für unlösbar geltenden Problem, die poetiſche Form des Sonetts ins Muſikaliſche zu übertragen, bewies die Möglichkeit der vollkommen befriedigenden Löſung und ſchuf zugleich mit dem tech-

[1]) Vgl. oben Seite 300.

niſchen Meiſterſtücke eines der ſeelenvollſten Lieder. Ihm blieb es nicht verhohlen, daß das Sonett eigentlich nur ein erweitertes Epigramm iſt, das in ſeinen beiden mit einander parallel laufenden vierzeiligen Strophen die Prämiſſen, in dem abſchließenden Terzinenpaar die mehr oder weniger überraſchende Konkluſion mit der lyriſchen Pointe bringt. Witz und Empfindung müſſen zuſammentreffen, um das kleine, jeder Gelegenheit ſich gefällig anpaſſende Wunderwerk des Sonetts zuſtande zu bringen. Die zweimal vier und dreimal zwei Reime wollen gehört ſein, wenn das „Klinggedicht“ wirken, und die Pointe darf nicht abgeſtumpft werden, wenn das „Sinngedicht“ zu ſeinem Rechte kommen ſoll. Alle dieſe Bedingungen, die Goethe in ſeinem Meiſter-Sonett ſtillſchweigend anerkannt hat, ſind auch von Brahms angenommen und erfüllt worden, ſo daß das nun muſikaliſch und poetiſch gleich vollendete Sonett nichts mehr zu wünſchen übrig läßt. Den widerhaarigen fünffüßigen Jambus hat Brahms mit dem Sechsachtel-Takt gebändigt. Nach jeder Periode von drei Takten markiert eine Viertel-Pauſe in der Singſtimme das Versende; nur einmal, wo in den Vierzeilern ein Vers in den andern übergeht, fehlt die Pauſe (auf jene Stunde, die einz'ge). In den Dreizeilern, die ſich enger zuſammenſchließen, fehlt ſie überhaupt; dafür werden die Terzinen durch ein kleines, bedeutungsvolles Zwiſchenſpiel getrennt. Um die Pointe vorzubereiten, bejaht der Komponiſt die rhetoriſche Frage: „Und ſollteſt Du nicht in die Ferne reichen?“ Die Liebende winkt dem Geliebten zu, und er winkt zurück:



In Gedanken eilte die Erfüllung des Wunſches dieſem voraus; er wird nur noch ausgeſprochen, um den Zuhörer zu befriedigen, der ihn erwartet. Nach dem letzten Kolon tritt eine Pauſe der

Spannung ein; dann folgt der Schluß: „Gib mir ein Zeichen!“ Das Lied ist uns doppelt teuer, weil es zugleich ein Denkmal der Liebe zu Agathe S. ist, für die es Brahms im Jahre 1858 komponierte[1]). Mit einem anderen Goetheschen, ebenfalls schon von Schubert komponierten Gedicht, „Trost in Tränen“, (op. 48 Nr. 5) durften nicht so viel Umstände gemacht werden. Als Strophenlied behandelt, mußte es sich mit einer ebenso einfachen Melodie wie Begleitung begnügen, die im Wechsel von Tonika und Dominante Rede und Gegenrede des fingierten Dialogs markiert. Das Gedicht gehört zu denen, die, in jeder Hinsicht vollendet, die Musik nur als eine Art Folie der Deklamation zulassen. Ein Komponist, der nicht Schubert oder Brahms heißt, könnte daran verzweifeln. Datiert ist „Trost in Tränen“ auf dem Manuskript „November 58“. Brahms schenkte damals das Manuskript seiner Freundin Bertha Porubßky. Es trifft sich eigen, daß das derselben Freundin, nun Frau Bertha Faber, gewidmete „Wiegenlied“ (op. 49 Nr. 4) mit jenem zugleich erschien. Von allen in op. 46 bis op. 49 vereinigten Liedern hat dieses die größte Popularität erlangt. Das in seiner Begleitung versteckte oberösterreichische Volkslied (Du moanst wohl, du glabst wohl, die Lieb laßt si zwinga?), das für die glückliche junge Mutter einen besonderen Sinn hatte[2]), mag das Seinige dazu beigetragen haben. Brahms brachte das musikalische Zitat so bei, wie es ihm seit zehn Jahren im Gedächtnis haftete, nachdem er das Lied von Fräulein Bertha singen gehört hatte. Am 15. Juli 1868 schickte er von Bonn an Fabers einen kurzen Gruß, aber „in etwas mehr körperlicher, papierner Gestalt“, eben jenes Wiegenlied[3]), und schreibt dazu an Arthur Faber: „Frau Bertha wird nun gleich sehen, daß ich das Wiegenlied gestern ganz bloß für ihren Kleinen ge-

[1]) Johannes Brahms im Briefwechsel mit J. O. Grimm, herausgegeben von Richard Barth (Deutsche Brahmsgesellschaft). S. 60: „Deine schreibende Liebende hat so viel schöne Empfindungen, daß sie die wärmste Gegenliebe finden muß, besonders wo ihre Tränen trocknen, und sie dann im Lispeln des Liebewehens immer inniger um ein Zeichen bittet.“

[2]) Vgl. I, S. 367 ff.

[3]) Das von einem blauen Zierrahmen umgebene Manuskript, bei Reimann faksimiliert, ist „Juli 1868, J. Br.“ gezeichnet.

macht habe; ſie wird es auch, wie ich, ganz in Ordnung finden, daß, während ſie den Hans in Schlaf ſingt, der Mann ſie anſingt und ein Liebeslied murmelt[1]). Übrigens täte mir Frau Bertha einen Gefallen, wenn ſie mir beſagtes Liebeslied ‚Du meinſt wohl, Du glaubſt wohl' einmal in Noten und Text verſchaffte. Mir ſummt es nur ſo beiläufig in den Ohren. Sie aber müſſen nun Verſe, paſſende, dazu machen! Mein Lied aber paßt ſo gut für Mädel wie für Jungen, und brauchen Sie nicht jedesmal ein neues zu beſtellen." Als dann das Lied mit der Widmung „An B. F. in Wien" bei Simrock erſchien, glaubte ſich Brahms bei Frau Bertha entſchuldigen zu müſſen, und ſchrieb ihr am 25. Oktober von Hamburg: „Sie werden doch die vertraulichen Buchſtaben in beifolgendem Heft nicht übelnehmen? Ich wollte immer deshalb anfragen, aber meine Feder war in der letzten Zeit ſo ſehr mit langweiligen Reviſionen beſchäftigt, daß ſie den geſitteten Paßgang des Briefſchreibens ganz verlernte: . . . . Ich hatte bei unſerem kleinen Lied an nichts weniger als den feierlichen Druck gedacht, aber mein Verleger ſah es bei mir liegen, hielt's feſt und frug den Kuckuck, was ſonſt für ſchöne und luſtige und ernſthafte dazu kämen. Ob denn etwa Hanslick das hineingeſchmuggelte Öſterreichiſche wittert?"

Simrock bekam durch das Wiegenlied, das bald reißenden Abſatz fand, Appetit auf mehr von derſelben Art, und als ihn ſeine Frau mit der Geburt eines Töchterchens erfreute, ließ er in der Anzeige dieſes freudigen Ereigniſſes etwas von ſeinen Wünſchen einfließen. Da antwortete Brahms: „Nun freut's mich ſchließlich ſehr, daß Ihre verehrte Frau wieder einmal merkt, weshalb Sie verheiratet ſind. Die gewünſchte Kleinigkeit habe ich nun allmählich oft genug geliefert; ich möchte mich eigentlich an jener, doch mehrere Seiten bietenden Sache gern einmal auf eine andere Weiſe beteiligen. — Das war ein bedenklich langatmiger Seufzer. Aber ich muß auch ſchon einen ſpaßhaften Text finden, wenn ich noch einmal helfen ſoll anderer Leute Kinder einzuwiegen." Simrock ließ nicht locker, und Brahms erwiderte am 28. September 1869,

[1]) Anſpielung auf den Kontrapunkt von „Du moanſt wohl" und „Guten Abend, gut Nacht".

er wolle für Frau Simrock lieber das schönste Liebeslied schreiben als das Gewünschte. „Hier habe ich", fährt er fort „ein Brautlied geschrieben für die Schumannsche Gräfin — aber mit Ingrimm schreibe ich derlei, mit Zorn! Wie soll es da werden!"

Mit der Schumannschen Gräfin ist Julie Schumann gemeint, die sich am 26. Juli 1869 mit dem Grafen Vittorio Radicati di Marmorito in Turin verlobt hatte. Der Polterabend war für den 7. September in Baden-Baden anberaumt und sollte, nach deutscher Sitte, mit allerlei Aufführungen und Vorträgen geschmückt werden. Außer der erwähnten Kantate waren die „Liebeslieder" mit den Karlsruher Sängern und ein dramatischer Gelegenheitsscherz in Aussicht genommen, in welchem Brahms die Rolle des „Vater Haydn" zugedacht war. Er lehnte ab mit der Begründung, daß ihm der Humor dafür fehle. Eines Todesfalles wegen, der sich in der Familie des Grafen ereignete, wurde die Hochzeit übrigens um vierzehn Tage verschoben und dann in aller Stille gefeiert. Ein tieferer und zarterer Grund für den üblen Humor des Hochzeitsgastes war gewiß nicht vorhanden. Das Interesse, das er, nach Levis Versicherung, einmal für Schumanns drittälteste Tochter an den Tag gelegt, war längst verraucht und hatte anderen, ebenso flüchtigen, schnell vorübergehenden Neigungen Platz gemacht. Just um dieselbe Zeit schwärmte Brahms für eine junge Russin, die in Baden-Baden konzertierte, eine Klavierspielerin, die auch als Komponistin glänzen wollte, Mademoiselle Anna de D. Die Art, wie Brahms ihr „recht nettes" Talent seinem Verleger Simrock empfiehlt (die nötigen Rubel würden bezahlt, außerdem aber würde die Petersburger Bekanntschaft sehr für Absatz sorgen) und die Mühe, die er sich mit ihren Nokturnes gibt, setzen eine mehr persönliche als sachliche Teilnahme voraus. Launig legt er folgende Rechnung über die Dienste bei, die er der Komponistin geleistet:

„Eine frische Modulation, pro Tonart . 3 Pf.
(also von C nach Es, über F nach B) 12 Pf.
Einen neuen Baß zur Melodie . . . . 1½ Sgr.
Schwärmerischer Schluß von 4 Takten . 5 Sgr.
Einen Mittelsatz geflickt . . . . . 3½ Sgr.
Ganz neuen Mittelsatz gefertigt . . . . 15 Sgr.

Wir werden Ihnen gelegentlich einen Stoß Nokturnes ſchicken, und Sie berechnen glimpflich . . . .“ Und am 15. Oktober beſtellt er ſich die Korrektur des von ihm protegierten und ſtark redigierten Verlagsartikels nach Wien.

Dorthin hatte Levi in demſelben Jahre (1869), bevor Herbeck an die Spitze der Wiener Hofoper gelangte, einen Ruf als Hof-Opern-Kapellmeiſter erhalten. Wie ſich von ſelbſt verſteht, erbat er von ſeinem Freunde Brahms die nötigen Informationen. Am liebſten würde Brahms, wie er ſagt, die Sache mündlich beſprechen. Zwar meint er, „ganz entſchieden“, daß Levi kommen ſolle, gibt ihm aber allerlei zu bedenken. Die 2500 fl. Gage würden höchſtens auf 3000 vermehrt werden können. Deſſoff, Herbeck, und Hellmesberger ſeien auf Nebenverdienſte angewieſen und müßten ein Dutzend Stellen verſehen, um eine Familie ernähren zu können. Um die Oper ſei es ſchlecht beſtellt, und von Dingelſtedt wohl kein Heil zu erwarten. Doch ſeien treffliche Mittel da, und es laſſe ſich arbeiten. Der Dirigent der Philharmoniſchen Konzerte werde jedes Jahr neu gewählt. Dies ſei die einzige beneidenswerte Stellung in Wien, in der ſich Deſſoff kaum behaupten könnte. Seiner Bedeutung nach werde Levi überall der erſte ſein. Sehr wichtig ſcheine ihm, daß in Wien nur ein Geſangverein (unter Herbeck) exiſtiere — die unglückliche Singakademie zählte alſo bei Brahms nicht mehr mit. Wer zu organiſieren verſtünde, könnte ſich aus einem zweiten Chorverein nicht bloß eine (mäßige) Erwerbsquelle ſchaffen, ſondern würde das Regiment überhaupt führen, was ſehr wünſchenswert wäre, da die ganze Muſikmacherei in Wien dann ein anderes Geſicht bekäme. „Und eine Luſt“, fährt Brahms fort, „möchte es wohl ſein, hier als Erſter zu regieren; denn ein anderes Publikum iſt hier wohl als in Karlsruhe, und was mit ihm anzufangen. Das Publikum hier kann man gern loben, aber das Kind will gute Zucht, und ſeine Schulmeiſter hier (unſere werten Kollegen) haben beim neulichen Liſztſchwindel ihre ganze Jämmerlichkeit ſo arg entblößt, daß ich mich ſchämte“ . . . .[1])

[1]) Liſzt war im März 1869 zur Aufführung ſeines Oratoriums, „Die heilige Eliſabeth“, nach Wien gekommen und zeichnete auch eines der Konzerte, die Brahms und Stockhauſen gaben, mit ſeinem Beſuch aus. In einem

Levi fühlte ſich durch dieſe Auskünfte nicht ſehr ermutigt, und da Dingelſtedt ihn zwar als primus inter pares engagieren, die von Levi angeſtrebte Stellung eines alleinverantwortlichen Leiters aber nicht zugeſtehen wollte, ſo blieb vorläufig alles beim Alten. Was Brahms von Deſſoff ſchrieb, hätte ſich beinahe ſehr ſchnell bewahrheitet, und er ſelbſt wäre dann die unſchuldige Urſache ſeines Rücktritts von der Direktion der Philharmoniſchen Konzerte geweſen. Deſſoff hatte die D-dur-Serenade aufs Programm des zweiten Konzerts geſetzt. In der Probe aber erklärten einige Mitglieder der Kapelle, das Werk nicht ſpielen zu wollen. Brahms, der den mit Geſchäften überlaſteten Orcheſtermitgliedern ein unbequemer Mann war, weil ſie ſeine Muſik fleißiger probieren mußten als irgend eine andere, hat es lange nicht vermocht, ihre Sympathien zu gewinnen. Der eklatante Mißerfolg des Requiems, ſowie die kühle Aufnahme, die der „Rinaldo" und das G-dur-Sextett in Wien erfahren hatten, verſteiften die mißgünſtigen Elemente in ihrer abweiſenden Haltung und ſchüchterten die wohlgeſinnten ein. Deſſoff geriet über die Unbotmäßigkeit des Orcheſters außer ſich. In ſeiner zornigen Aufregung brachte er kein Wort hervor, durchbohrte die Partitur mit dem Taktſtock und lief davon. Zu Hauſe ſetzte er ſich hin und ſchrieb ſeinen Philharmonikern, deren Konzerte er durch nahezu zehn Jahre mit Liebe geleitet hatte, einen motivierten Abſagebrief. Er begründete das Entlaſſungsgeſuch mit der Bemerkung, daß er ſich vor die Alternative geſtellt ſähe, entweder durch Beharren auf dem Rechtsſtandpunkte den offenen Zwieſpalt zwiſchen ſich und dem Orcheſter noch zu erweitern, oder deſſen

---

ſeiner Wiener Briefe kommt er auf Brahms und Joachim zu ſprechen und nennt ſie „mähriſche Brüder", d. h. eine abtrünnige Sekte, die, gleich den böhmiſchen Brüdern, es weder mit den Papiſten noch mit den Lutheranern hielt und die Grundſätze des reinen Chriſtentums im Leben zur Durchführung zu bringen ſuchten: „J'estime sincèrement ces espèces de Frères Moraves, car ils conservent le sens sérieux de l'art!" Ein merkwürdiges Bekenntnis aus der Feder eines Oratorienkomponiſten. Er wollte doch damit nicht etwa ſagen, daß er ſeine eigene Kunſt am wenigſten ernſt nehme? Die Direktion der Geſellſchaft der Muſikfreunde war jedenfalls anderer Anſicht. Sie beglückwünſchte Liſzt zu dem begeiſtert aufgenommenen „epochemachenden Tonwerk" in einem überſchwenglichen Dankſchreiben, in welchem ſie den Komponiſten der „Heiligen Eliſabeth" den „Tonheroen Öſterreichs" anreihte.

Drängen für den Augenblick nachzugeben, dann aber ſogleich auf ein Amt zu verzichten, das ihm unter den obwaltenden Umſtänden weder Freude noch Befriedigung mehr gewähre, indem er zugleich betonte, daß ſein Rücktritt die einzige Satisfaktion ſei, die er dem grundlos beleidigten Komponiſten geben könne. Das Schreiben tat ſeine Wirkung. Die Orcheſtermitglieder erklärten den Konflikt beilegen und die Serenade ſpielen zu wollen, und ſo kam ſie am 12. Dezember, im dritten Konzert unter Brahms' eigener Direktion zur Aufführung. In der Probe hatte Brahms folgende Anſprache an das Orcheſter gehalten: „Meine Herren! Sie haben mein Werk abgelehnt, und ich kann Ihnen nur ſagen, wenn Sie Vergleiche mit Beethoven ziehen wollen: eine ſolche Höhe wird nicht mehr erreicht werden. Aber mein Werk iſt hervorgegangen aus meiner beſten künſtleriſchen Überzeugung. Vielleicht werden Sie doch ſehen, daß das Werk nicht ganz unwert iſt, von Ihnen geſpielt zu werden[1])".

Brahms hatte die Freude, Klara Schumann unter den Zuhörern zu wiſſen. Sie war für längere Zeit nach Wien gekommen und hatte am 11. Dezember einen Zyklus von Konzerten begonnen, dem am 19. Januar 1870 „auf Verlangen" ein Abſchiedskonzert angereiht wurde. Dieſes Konzert iſt noch beſonders dadurch merkwürdig, daß mit ihm der kleine Saal im neuen, eben vollendeten Muſikvereinsgebäude eingeweiht wurde, der in der Nacht darauf abbrannte[2]). In dem Konzert Klara Schumanns wirkten Luiſe Duſtmann, Roſa Girzick, Guſtav Walter, Emil Krauß, Anna Boſſe, die Konzertmeiſter Grün, Popper und Profeſſor Kleinecke mit, welche u. a. Lieder von Brahms aus op. 3, 32, 49, die „Liebeslieder" op. 52 in zwei Abteilungen und das

[1]) Nach der perſönlichen Mitteilung Profeſſor Rudolf Zöllners, damaligen Bratſchiſten der Hofoper. In den „Signalen", XXVII., S. 1110, berichtete C. F. Pohl über die Aufführung: „Den Anfang des Konzerts machte Brahms' D-dur-Serenade, der man in allen Teilen mit lebhaftem Intereſſe folgte. Brahms, der ſelbſt dirigierte und am Schluß wiederholt gerufen wurde, darf wohl mit der Aufnahme ſeines Werkes zufrieden ſein, das, reich an Gedanken und intereſſant in der Inſtrumentierung, die Aufmerkſamkeit der Zuhörer in ſteigendem Maße bis zu Ende feſſelte."

[2]) Der große Muſikvereinsſaal war am 6. Januar mit einem Geſellſchaftskonzert unter Herbeck eröffnet worden.

Horntrio op. 40 zum Vortrag brachten. Bei den „Liebesliedern“ ſpielten Frau Schumann und Brahms vierhändig; ſie kamen im kleinen Redoutenſaale (dort fand das dritte Konzert der Frau Klara ſtatt) viel beſſer zur Geltung, als im großen, wo ſie in einem Konzerte der Singakademie am 5. Dezember 1869 zuerſt geſungen und geſpielt worden waren.

Das Jahr 1869, welches für Brahms und die Ausbreitung ſeiner Muſik ſo wichtig war — das deutſche Requiem wurde über zwanzigmal in deutſchen Städten aufgeführt, in Paris und London begann man ſeine Kammermuſikwerke zu kultivieren, und die Ungariſchen Tänze trugen ſeinen Namen durch alle Welt — endete auch materiell mit einem bedeutenden Saldo-Vortrag zu ſeinen Gunſten. Er konnte neben Verlags- und Konzert-Honoraren in ſeinem Taſchenkalender zum erſten Male Zinſen von kleinen Kapitalien eintragen, die ihm Levis Bruder und Arthur Faber verwalteten. Glücklich aber machten ihn ſeine Erfolge nicht.

VIII.

Mit gesteigerten Gefühlen der Unzufriedenheit begann Brahms das Jahr 1870. Er sehnte sich nach praktischer Tätigkeit, von der er sich Anregung und Gewinn für neu in ihm aufkeimende Chor- und Orchesterwerke versprach, und kam sich, da niemand nach ihm fragte, „unnützer als jemals" vor. Offenbar hatte der Antrag, den Levi von Wien aus erhielt, sein halb entschlafenes Verlangen wieder erweckt, und ein kurzer Stillstand in seiner Produktion mag zur Vermehrung der Unlust beigetragen haben. Es war durchaus kein Scherz, daß er eifrig die Annoncen der Musikzeitungen durchforschte, um zu erfahren wo ein Posten für ihn vakant wäre. „In den Signalen Nr. 46 ist eine Stelle (Liedertafel) in Bern ausgeschrieben. Das ist wohl nur ein Männergesangverein? Nicht die eigentliche Musikdirektorstelle? Also mich geht's nichts an?" So hatte er schon im vergangenen Herbst bei Rieter angefragt, und im Februar 1870 schreibt er demselben: „Namen wie Winterthur und Zürich machen mich ganz sehnsüchtig. Es ist doch trostlos, sich in einer großen Stadt so gar unnütz herumtreiben [zu] müssen; in einer kleinen ginge das wohl gar nicht. Aber warum will man uns Poeten nur so zu gar nichts gebrauchen? . . . Einige wenige Jahre schaue ich noch aus nach gesicherter Stellung!" — Ähnlich äußert er sich zu Allgeyer um dieselbe Zeit: „Unsereiner ist sehr unnütz auf der Welt. Was man hätte anständig ausfüllen können — ich z. B. einen Musikdirektor und etwaige Opern- oder Oratorien-Texte — kommt eben nicht rechtzeitig." In der Verzweiflung hätte er jetzt vielleicht sogar die ihm früher angebotene Chormeisterstelle bei den Wiener Akademikern übernommen, obwohl es sich dabei auch nur um einen Männergesangverein handelte. Ernst Rudorff wunderte sich, daß Brahms daran denken konnte, für ihn im

Kölner Konservatorium einzutreten, als er nach Berlin gehen sollte, und Max Bruch fand es nicht weniger merkwürdig, daß Brahms sich aus seiner Freiheit in die Beschränkung der Sondershausenschen Hofkapellmeisterei sehnte, über die er Erkundigungen bei Bruch einzog, da dieser seinen Abschied genommen hatte[1]).

Nachdem er seine Wiener Wohnung bei Frau Favarger in der Postgasse von Hamburg aus gekündigt und nach einer kurzen Zimmergemeinschaft mit Nottebohm sich im Hotel „Zum Kronprinzen" an der Aspernbrücke einquartiert hatte, war es dem Vaterlandslosen, Unbehausten, Vereinsamten fast erwünscht, lange kein taugliches Privatlogis zu finden.

Überdies beabsichtigte er für einige Zeit nach Pest zu gehen, um, wie er an Faber schreibt, „Zigeuner zu hören". Wahrscheinlich wollte er für eine zweite Serie „Ungrischer" Stoff sammeln, da die ersten so stark einschlugen, daß dem Verleger (Simrock) baldige Fortsetzung höchst erwünscht gewesen wäre.

Schließlich bekam er doch das Hotelleben satt und bezog an der Ecke der Ungargasse (Nr. 2) und des Heumarkts „auf der Landstraße" (III. Bezirk), im Hause „Zur Goldspinnerin" eine Wohnung, die durch ihre freie Aussicht auf die innere Stadt und die Nähe des junges Stadtparkes sich ihm empfahl. Da wartete er auf die Opern- und Oratorien-Texte, die ihn reizen, auf das Amt, das ihn seiner Untätigkeit entheben sollte. Zum Komponieren war er nicht aufgelegt; selbst Prater und Wiener Wald, die ihn sonst immer auf gute Gedanken gebracht hatten, versagten diesmal ihren Trost. Und Simrock schrieb ihm einen Mahnbrief um den anderen. Nach dem Tode seines Vaters (Dezember 1869) alleiniger Chef der Firma geworden, dachte Fritz Simrock daran, von dem kleinen stillen Bonn nach dem großen Berlin überzusiedeln. Im August 1870 führte er den Gedanken aus. Das Geschäft blühte unter ihm zusehends empor, und die Werke seines vornehmsten Autors trugen zu dem frischen Aufschwunge nicht wenig bei. Der wagemutige Verleger freute sich, den Genius früher als andere erkannt zu haben, und wollte sich als spekulativer Kopf des er-

[1]) Brahms Briefwechsel Band III, vgl. auch ebendort Altmanns Anmerkung zu dem Brief an Deiters Bd. III, S. 117.

rungenen Vorsprungs vor anderen bei Zeiten versichern. Auf ein diesbezügliches Anerbieten erwiderte Brahms im Februar 1870: „Dichten kann man einmal nicht wie spinnen und nähen. Einige verehrte Kollegen (Bach, Mozart, Schubert) haben die Welt arg verwöhnt. Aber können wir es ihnen nicht im Schönschreiben nachtun, so müssen wir uns wohl gar hüten, es im Schnellschreiben versuchen zu wollen. Es wäre auch unrecht, wenn Sie alle Schuld der Faulheit gäben. Es kommt doch mancherlei zusammen, was uns (meinen Zeitgenossen) so manches, was speziell mir das Schreiben erschwert. Möchte man uns Poeten nur nebenbei zu was anderem gebrauchen. Sie sollten sehen, daß wir durchaus selbstverständlich fleißige Naturen sind. Aber ich kann's nun bald aufgeben, nach einer ‚Stellung' auszuschauen! — Ein Kontrakt mit Ihnen auf ‚Lebensdauer!' Da wäre der Vorteil doch zu wahrscheinlich auf meiner Seite. Wenigstens wäre ich derjenige, der es ohne Bedenken eingehen könnte, und da tue ich's doch lieber nicht! Übrigens habe ich keine Zeit, sonst hätte ich Lust weiter zu plaudern, wie schwer das Komponieren ist, und wie leichtsinnig die Verleger sind." Später (1872) noch einmal auf Simrocks Vermahnungen zurückkommend, bemerkt er boshaft: „Sie dürfen sich das Treiben abgewöhnen, wenn es nur einigermaßen so passabel fortgehen soll. Wenn Sie bei anderen verehrten Kollegen etwa das Schnellschreiben auf dem Gewissen haben, — bei mir bleibt es Ihnen ein sanftes Ruhekissen."

Auch in diesem charakteristischen Schreiben, zwischen dessen Zeilen neben dem bescheidenen Autor doch der selbstbewußte, kluge und zähe Hanseate hervorblickt, der sich nicht knebeln lassen will, begegnet uns die alte Klage. Sie konnte in Wien, wo sich Brahms persönlich zu dem und jenem ausgesprochen haben mag, nicht ungehört bleiben. Das Übergewicht Herbecks, der womöglich alle öffentlichen Musikämter in seiner Person vereinigen wollte, machte sich allmählich unangenehm fühlbar. Auch mußte der Ehrgeizige selbst einsehen, daß es auf die Dauer nicht wohl anging, Direktor der Gesellschaftskonzerte, erster Hofkapellmeister in Kirche und Theater, artistischer Beirat der Hofoper zu sein und nebenbei noch mit Abonnements-Symphoniekonzerten in der Oper den Philharmonikern mit deren eigenem Orchester, dem Singverein aber mit dem Opernchor Kon-

kurrenz zu machen. Wenn Herbeck nicht dem moraliſchen Zwange der öffentlichen Meinung gewichen wäre und ſeinen Rücktritt von der Direktion der Geſellſchaftskonzerte angemeldet hätte, ſo würden ihn endlich die Grenzen der menſchlichen Phyſis dazu genötigt haben. Mit Wagners „Meiſterſingern", die Herbeck ſozuſagen hinter Eſſers Rücken einſtudierte, da der Amtsbruder, den er verdrängte, in eine Halbierung unteilbarer Pflichten willigen und Chor und Orcheſter dem ehrgeizigen Nachfolger zum Studium überlaſſen mußte, — mit dieſer bedeutendſten Novität, die im neuen Hauſe gegeben wurde, hatte Herbeck feſten Fuß in der Oper gefaßt, und vom erſten Kapellmeiſter bis zum allmächtigen Direktor war dann für einen Mann ſeinesgleichen nur noch ein Schritt. Das letzte von Herbeck geleitete Geſellſchaftskonzert (30. April 1870) erfüllte die Aufgabe, ſeinen Rückzug glänzend zu decken; es war eine Muſterparade der wirklichen und eingebildeten Verdienſte, die er ſich um das Inſtitut erworben hatte; neben der von Herbeck ans Licht gezogenen Schubertſchen h-moll-Symphonie und der Balletmuſik zu „Roſamunde", mußten die Kreuzfahrer der Liſztſchen „Heiligen Eliſabeth" anrücken, und der Vokalchor „Jägerglück" verſchämt an die ſchöpferiſche Tätigkeit des ſcheidenden Dirigenten erinnern. Hellmesberger überreichte ihm den verdienten Lorbeer, das Publikum ſchwenkte die Tücher und rief auf Wiederſehen!

Wer ſollte den Gefeierten, Unentbehrlichen erſetzen? Die Direktion der Geſellſchaft ſchwankte lange zwiſchen Anton Rubinſtein, Otto Deſſoff und dem ſchon damals viel genannten Hans Richter hin und her; dann wurde auch Brahms aufs Tapet gebracht. Sich um den Poſten zu bewerben, wäre ihm, ſo heiß er ſich nach einer ſolchen Stellung ſehnte, nicht eingefallen. Er wartete, bis die Reihe an ihn kommen würde, und vertrieb ſich die Langeweile mit Arrangements ſeiner Kompoſitionen. Die vierhändig erſchienenen Ungariſchen Tänze für zwei Hände zu ſetzen, nannte er einen Verſuch und eine üble Arbeit. Einige ſpiele er, wie er dem Verleger mitteilt, allerdings allein, aber ſo frei, daß man ſie ſchwer notieren könne, andere ſeien ſo entſchieden für zweimal zwei Hände gedacht, daß ſie nicht in zehn Finger hinein wollten. „Sie ſollen jedoch werden," gelobt er. Auch ſeine beiden Klavierquartette bearbeitete er für das beliebte à quatre

mains[1]), kurz er tat alles, um ſeine Ungeduld zu bemeiſtern und ſich dem Herrn Verleger willig zu zeigen. Nur von neuen „intimen“ Liedern, wie die an B. F. in Wien adreſſierte liebliche muſikaliſche Charade, wollte er nichts hören und ſcherzte: „Ich verſpreche Ihnen bei meinem Hinſcheiden eine ſchöne Sammlung ‚intimer Lieder‘ zu hinterlaſſen. Einſtweilen und mit Namensunterſchrift kann man doch wohl nicht mehr ſagen, als etwa in den ‚Liebesliedern‘ ſteht“. Dem Wiener Konzertpublikum rief er ſich als Pianiſt ganz nebenbei in Erinnerung, indem er in den von J. M. Grün, dem Antagoniſten Hellmesbergers, veranſtalteten Kammermuſik-Soiréen ſein g-moll-Quartett ſpielte.

So vergingen Wochen und Monate. „Neuigkeiten aus Wien“, ſchreibt Brahms im Juni ſeiner Schülerin Marie Geisler[2]), die als Frau Profeſſor Grün in Offenbach a. M. einem Damenchor „Anmut und Würde“ und das Evangelium Johannis (Brahms) predigte, „Neuigkeiten aus Wien werden Ihre ſchönen Schülerinnen Ihnen genugſam mitteilen — von mir werden Sie nichts wiſſen; ich aber auch nicht. Nun wird der Sommer allgemach zu heiß, und ich denke, ſpäter als ſonſt, ans Abreiſen.“ Wir ahnen, was ihn in Wien ſo lange zurückhielt. Wie ſehr ihn die Angelegenheit beſchäftigte und aufregte, iſt daraus zu erſehen, daß er Levi, der nach Italien reiſen wollte, eigens ankündigte, er werde ihn bald um Rat angehen. Er hoffte den Freund in München zu treffen. Dorthin mußte er, wenn ſeine für die erſte Aufführung der „Walküre“ und eine Wiederholung des „Rheingold“ vorausbeſtellten Theaterbillets nicht verfallen ſollten, in der zweiten Juliwoche abreiſen; Arthur Faber begleitete ihn. Aber Levi war von der Direktion der „Walküre“ zurückgetreten, da Wagner ihm erklärte, daß er mit der Münchener Aufführung aus guten Gründen nichts zu tun haben, ſie aber auch — des Königs von Bayern wegen — nicht

[1]) Alle dieſe Arrangements ſind 1872 erſchienen.

[2]) Marie Geisler verheiratete ſich 1869 mit dem Philoſophen und Kulturhiſtoriker Dr. Karl Grün und kehrte ein Jahr darauf von Offenbach nach Wien zurück, wo ſie den abgebrochenen Muſikunterricht bei Brahms wieder aufnahm. Wie ſie ſagt, vertiefte der Meiſter ſich gern mit ihrem Gatten in philoſophiſche Geſpräche.

verhindern wolle[1]). Das Terrain blieb Franz Wüllner überlassen, der, seit 1864 als hervorragender Musikpädagoge in München tätig, als Amtsnachfolger Hans von Bülows das „Rheingold" im Jahre vorher unter besonderen Schwierigkeiten herausgebracht hatte. Durch Wüllner, mit dem Brahms, wie wir uns erinnern, schon 1853 am Rhein verkehrte, lernte er den ausgezeichneten Komponisten und Musiktheoretiker Josef Rheinberger kennen, der eine Professur an der Münchener Musikschule bekleidete[2]). Bald gehörten auch der urmusikalische Heinrich Vogl, der Heldentenor der Münchener Oper (ein ebenso vorzüglicher Oktavio und Tamino, wie Tristan und Tannhäuser), der originelle Klarinettist Karl Bärmann und der ewig junge Generalmusikdirektor Franz Lachner, der Zeitgenosse und Freund Schuberts und Beethovens, zu Brahms' näherem Umgange. Noch manche andere künstlerische Zelebrität Isar-Athens trat in Beziehungen zu ihm, und es schien sich ein gutes Verhältnis zu der Lachner- und Wagnerstadt anzubahnen. Unter den neugierigen Fremden, die im Hof- und Nationaltheater zusammenströmten, um nach dem „Sängerinnen-Aquarium" des „Rheingolds" das „Luftkarussell" der „Walküre", den Wasser- und den Feuerzauber zu bewundern, befanden sich auch sachlich interessierte Künstler wie Joachim und Liszt; „on m'assure que Joachim, Brahms et d'autres hostiles étaient aussi dans la salle" berichtet Liszt. Zu ihrer gegenseitigen Überraschung trafen

[1]) Nach persönlichen Mitteilungen Levis.

[2]) Rheinberger überraschte Brahms bald darauf mit einer Reihe ihm zugeeigneter Klavierkompositionen. Brahms bedankte sich dafür am 18. Februar 1871 mit folgenden Zeilen: „Geehrtester Freund! Sie haben mir eine so herzliche Freude durch Ihre Sendung und Widmung gemacht, daß ich mich recht schäme, zunächst den späten Dank entschuldigen zu müssen. Nun klingt mir gerade vom gestrigen Abend Ihr schönes Duo für zwei Klaviere so lebhaft in den Ohren, daß ich den Anlaß benutze, meine Scheu vor dem Papier überwinde, und Ihnen recht von Herzen Dank sage für Ihre Musik überhaupt und für die mir zugeschriebenen reizenden Stücke im besonderen. — Ich mag bekennen, daß ich beim Durchspielen wohl zuweilen etwas seufze. Man empfindet so angenehm die schöne Häuslichkeit, in der Sie leben und schaffen. Unsereins denkt wohl: aber abseits wer ist's? Ich hoffe bald nach Deutschland zu reisen und auf der Hin- oder Herreise hoffe ich auf ein Plauderstündchen mit Ihnen. Mit bestem Gruß an Sie und Ihre Frau Gemahlin Ihr herzlich ergebener J. Brahms."

die feindlichen „Parteihäupter" auf einer glänzenden Soirée zusammen, die der Hoftheaterintendant Baron Karl von Perfall den Künstlern und Gästen zu Ehren gab. Brahms, der erst unlängst den Bosheiten Wagners zur Zielscheibe gedient hatte (die Schrift über das Dirigieren erschien im November und Dezember 1869 zuerst in der „Neuen Zeitschrift für Musik" und im März 1870 als selbständige Broschüre), ließ sich dadurch seine Freude nicht verderben, die er an den vielen hervorragenden Schönheiten der „Walküre" fand. Vor allem bewunderte er den grandiosen ersten Akt und die Todesverkündigung im zweiten und hielt mit seiner Empfindung, namentlich gegen die Verkleinerer Wagners, nicht zurück, wenn er auch zu nahen Freunden, wie zu Joachim, seine Bedenken gegen das Musikdrama ebenso unverhohlen aussprach. Wie er musikalisch auf die Fragmente des „Nibelungenringes" reagierte, werden wir noch sehen. Von den Strapazen der Münchener Festtage gedachte er sich auf einer Pilgerfahrt nach Ober-Ammergau zu erholen. Ob er das Passionsspiel wirklich gesehen hat, bleibt eine offene Frage. Wenn dies der Fall war, so kann es keinen tieferen Eindruck bei ihm zurückgelassen haben, da er weder zu Levi noch zu irgend einem anderen ein Wort darüber verlor. Sicher ist, daß ihn Faber, der nach Wien zurück mußte, über den Starnbergersee bis Seeshaupt begleitete. Möglicherweise schreckte ihn unterwegs das Gerücht von der Weiterfahrt ab, Christus, Petrus und der eine Schächer seien zum Militär einberufen worden, und die Spiele könnten daher nicht fortgesetzt werden. Die Reise nach Oberbayern fiel fast unmittelbar mit der Kriegserklärung Frankreichs zusammen. Wahrscheinlich blieb Brahms ein paar Tage bei den Gebrüdern Lachner, die Sommer für Sommer in Bernried am Starnbergersee wohnten, ehe er sein Versprechen erfüllte, Joachim in Salzburg zu besuchen, mit dem er sein Streichquartett in a-moll durchnehmen wollte. Ein Brief an Faber liegt vor, mit dem Poststempel „Salzburg 25. Juli 1870", in welchem er bittet, seinen Koffer „nochmals hierher zu schicken: Salzburg poste restante, etwaigen Brief durch Joachim, Villa Maccaffri." Er hatte also seinen Koffer bereits nach Wien abgehen lassen, brauchte ihn aber, weil er eine neue Reise oder einen längeren Aufenthalt in Salzburg vor hatte.

„Ich bitte dies recht ſchleunigſt zu tun, damit ich baldmöglichſt Freiheit habe, hier zu bleiben — oder wohin zu gehen.“ Wohin es ihn damals trieb, erfahren wir aus dem ſchon öfters nachgeſchlagenen Tagebuche Georg Henſchels.

Wie Henſchel berichtet, ſaß er am 6. Jahrestage der franzöſiſchen Kriegserklärung mit Brahms auf der Inſel Rügen, bei einer Flaſche Champagner zuſammen. Beide gerieten in die hellſte patriotiſche Begeiſterung hinein. Da erzählte Brahms, ſein erſter Gedanke damals ſei geweſen zu Frau Schumann zu gehen, die ganz ohne männlichen Schutz in dem bedrohten Baden-Baden war. „Ich war ſo begeiſtert“, erzählt er weiter, „daß ich feſt entſchloſſen war, nach der erſten großen Niederlage der Deutſchen als Freiwilliger mitzuziehen, und hatte die feſte Überzeugung, auch meinen alten Vater dort zu treffen. Nun, Gottlob, daß es anders gekommen iſt.“ Hier hört man den Sänger des Triumphliedes. Brahms hätte dann die Rückreiſe nach Wien auf dem Umwege, wenn nicht über Frankreich, ſo doch über Baden-Baden gemacht, um ſeiner Freundin Mut zuzuſprechen, wäre dort aber nur ganz kurze Zeit geblieben, weil er ſeine Anweſenheit in Wien für nötig hielt, damit es ihm nicht wieder erginge, wie anno 1863 in Hamburg. In der Tat war Frau Klara übel daran. Noch völlig außer Faſſung geſetzt durch die Eröffnung eines Nervenarztes, der ihren Älteſten, Ludwig, für unheilbar geiſteskrank und rückenmarksleidend erklärt hatte, ſah ſie ſich ſchon wieder von dem Verluſt ihres zweiten Sohnes Ferdinand bedroht, den ſie für das Vaterland hingeben mußte. Ende Auguſt marſchierte Ferdinand nach Metz und brachte den Keim ſeines frühen Todes aus dem Feldzuge mit. Was die gefährdete Grenze betraf, ſo wurde zwar von Anfang an, nachdem die Deutſchen den Franzoſen das Präveniere geſpielt hatten, ein Vordringen des Feindes in deutſches Gebiet für undenkbar angeſehen; aber man hörte doch in Karlsruhe, Raſtatt und Baden-Baden den Kanonendonner über den Rhein herüber, und wenn auch die Kurverwaltung alles tat, um den Fortbeſtand der Saiſon zu ſichern, ſo nahmen die Badegäſte doch ſcharenweiſe reißaus und ließen ſich ſelbſt von den ſchönſten Wiener Walzern, die Johann Strauß allabendlich mit ſeiner Kapelle im Kiosk zum beſten gab, nicht zum Dableiben bewegen.

In dem Salzburger Briefe ſpottet Brahms über die Langſamkeit, mit welcher die Direktion der „Geſellſchaft der Muſikfreunde“ eine doch auch für ſie äußerſt wichtige Angelegenheit betrieb. Er komme nicht gleich, meint er, nach Wien, obwohl er ſchwerlich ſo lange werde ausbleiben können, bis jene Herren in dem von ihnen beliebten Schritt die Sache zu Ende gebracht haben würden. Eine kontraktmäßige ſchriftliche Zuſicherung, ohne welche er nichts unternehmen wolle, werde er kaum erhalten. Mündliche Verſprechungen ſeien wohlfeil und gälten ihm für nichts; die Art, wie das Komitee vorangehe, erwecke wenig Vertrauen. Als er dann nach Wien kam, trat die Sache nur in ein neues Stadium der Verſchleppung. Was anfangs pure Trägheit und Indolenz geweſen ſein mag, wurde jetzt bei einer Fraktion des Vorſtandes ein wirkſames Obſtruktionsmittel, deſſen man ſich bediente, um den malitiöſen „Preußen“ nicht ans Ruder kommen zu laſſen. Die Situation verſchlimmerte ſich noch, als Hanslick am 13. Oktober ſie in der „Neuen freien Preſſe“ kritiſch beleuchtete, wobei er allerlei Streiflichter auf ungenannte, aber wohlbekannte dunkle Ehrenmänner warf, die dieſe abſolut nicht vertrugen. Daß er offen für Brahms eintrat, erregte den Unwillen der Clique Herbeck-Hellmesberger, die ihre Vertreter im Direktorium hatte, und da man Charakter zu zeigen glaubt, wenn man ſich eigenſinnig auf den Juſtament-Standpunkt ſtellt, ſo wurde das Definitivum hintertrieben und in das beliebte Proviſorium umgewandelt. Was Hanslick mit Recht ſeinem Kandidaten nachrühmte: die Unerſchütterlichkeit ſeiner Prinzipientreue und den ſittlichen Ernſt ſeiner künſtleriſchen Auffaſſung, dazu ſeinen von aller perſönlichen Eitelkeit oder Gewinnſucht freien Geiſt und ſeine mit techniſcher Meiſterſchaft gepaarte ſeltene allgemeine Bildung, war in den Augen der Gegner, denen gerade alle jene Eigenſchaften mangelten, nichts weniger als eine Empfehlung. Von Hanslick erfahren wir, daß die Fragen, die Brahms vorläufig an die Direktion geſtellt hatte, und deren zögernde und ungenügende Beantwortung ihm ein übles Vorzeichen geweſen war, nur künſtleriſche, keine perſönlichen oder materiellen Anliegen betrafen. Im Schoße der Direktion war der weiſe Beſchluß gefaßt worden, die Agenden des Konzertleiters und des Chormeiſters des Singvereins zu trennen. Brahms ſollte die artiſtiſche Leitung der Konzerte,

Ernſt Frank, der bisherige Chordirigent der Hofoper, die des Singvereins bekommen. „Wär' nicht der Einfall ſo verwünſcht geſcheit, man wär' verſucht ihn herzlich dumm zu nennen." Ob es dem Scharfſinn der Direktion entging, daß ein ſolches Anerbieten einem Mißtrauensvotum in optima forma zum Verzweifeln ähnlich ſah? War ja doch der Singverein die Seele der Geſellſchaftskonzerte, und wenn er ſie bisher etwa nicht geweſen wäre, ſo hätte gerade ein Brahms ihn dazu gemacht! Da er ſich weder mit Frank, dem er in der Folge freundſchaftlich nahe trat, verfeinden, noch andere mißliche Konſequenzen des ſonderbaren Direktionsbeſchluſſes auf ſich nehmen wollte, verzichtete Brahms ſchweren Herzens auf die ihm angetragene Stellung, und der verwaiſte Stab der Herrſchaft fiel dem für ſolche Fälle immer in der Reſerve ſtehenden Hellmesberger in die interimiſtiſche Dirigentenhand, der er dann bald wieder entglitt. Brahms und die Wiener Freunde hofften, daß die Verhältniſſe in der „Geſellſchaft" ſich zu ſeinen Gunſten ändern würden, und ihre Hoffnung ſollte ſie nicht täuſchen, wenn es auch nicht ſo ſchnell ging, wie ſie wünſchten.

Am 22. Januar 1871 ſpielte Brahms ſein Klavierkonzert bei den Wiener Philharmonikern unter Deſſoff. Außer ihm war Klara Schumann zwei Jahrzehnte hindurch die einzige geweſen, die ſich mit dem verrufenen Jugendwerke befaßte; es lag noch immer, in Orcheſterſtimmen gedruckt, wie Blei bei ſeinem Verleger. Erſt als der Komponiſt neuerdings mit dem Konzert auf Reiſen ging, und auch Künſtler wie Kirchner und Theodor Leſchetizky[1]) ſich ſeiner annahmen, konnte Rieter daran denken, es in Partitur und Arrangements herauszugeben.

In Wien gelangte das Konzert zu allgemeiner Anerkennung, als Brahms es drei Jahre ſpäter (1874) wiederholte. Eine glänzende Rehabilitation aber erfuhr ebendort ſein „Deutſches Requiem", das er am 5. März 1871 im Geſellſchaftskonzert leitete. „Erſte vollſtändige Aufführung unter Leitung des Komponiſten" meldet der Zettel. Marie Wilt und Dr. Kraus ſangen die Soli. Der Singverein, froh, die energiſche Hand eines berufenen Diri-

[1]) Kirchner ſpielte es zuerſt in Zürich zu Hegars Benefiz (1871), Leſchetizky bald darauf in Petersburg, wo Brahms an dem Großfürſten Konſtantin einen warmen Verehrer hatte.

genten über sich walten zu sehen, hatte sich an den Chören begeistert und zeigte, was er unter günstigen Umständen zu leisten vermochte; der vielbespöttelte Orgelpunkt, der das Werk 1867 zu Falle gebracht hatte, befremdete, in den Baßinstrumenten diskret abgedämpft, niemand mehr, und ein unbestrittener Erfolg gewährte dem Künstler Genugtung für das ihm früher zugefügte Unrecht. Eine Anmerkung des Programms entschuldigte die Abwesenheit des erkrankten Direktors Hellmesberger, für den Ernst Frank eintrat. Frank war inzwischen Chormeister des „Akademischen Gesangvereins" geworden und führte, wie schon im vorigen Kapitel erwähnt, am 19. März die „Rhapsodie" auf. Unmittelbar nach dem Konzert reiste Brahms, wohin es ihn gewaltig zog, in die deutsche Heimat.

Nach seiner Art hatte er sich auf diese patriotische Heimfahrt ganz besonders vorbereitet. Er reiste nicht allein. Sein gewaltigstes Lied begleitete ihn, in dem er den brausenden Jubel des gesamten deutschen Volkes eingefangen hatte. „Ich gehe nächstens nach Deutschland", schrieb er schon im Februar an Dietrich „ich fürchte mich fast. Wir draußen haben uns gewöhnt nur zu jubeln über das, was vorgeht. Euch ist der Ernst und Schrecken dieser schönen und großen Zeit doch entsetzlich nahe vor die Augen getreten, und Ihr mögt etwas feierlich dreinschauen. In Bremen sehen wir uns wohl jedenfalls. Du weißt wohl, daß ich den Eingangs-Chor zu einem ‚Triumphlied' an Reinthaler geschickt habe. Er klagt über seinen schwachen Chor. Könntest Du nicht einige Freiwillige von Oldenburg schaffen, die die achtstimmigen Forte mitsingen? Schwer ist es nicht, nur forte."

Seine Furcht war unbegründet. Auch in Deutschland verschlang der Jubel über den Sieg der gerechten Sache die stillere Klage über die heiligen Opfer, welche das für seine höchsten Güter in den Kampf geeilte Volk auf dem Altar des Vaterlandes hatte darbringen müssen. Das Vaterland war gerettet und das Volk geeinigt. Nicht äußerlich, durch die ewig schwankende Machtpolitik eines eroberungslustigen, ländergierigen Herrschers unter ein morsches Szepter gezwungen, sondern innerlich verbunden und verwachsen durch Blut- und Waffenbrüderschaft, durch Sprache, Brauch und Sitte, durch das Bewußtsein seines lange unterdrückten, verkannten Wertes, und durch das wiedererweckte, die alte

Zwietracht in junge Liebe umwandelnde Gemeingefühl, erhob es ſich, um Zeugnis zu geben von ſeiner Größe, Kraft und Herrlichkeit, ein Rieſe, der ſich nur einen Kopf, den Bismarcks, aufgeſetzt hatte, mit tauſend Armen ihm zu dienen. Deutſchland hatte aufgehört ein geographiſcher Begriff zu ſein, es war ein Reich geworden, und dieſes im Geiſte und in der Wahrheit beſtehende, nicht bloß durch bemalte Grenzpfähle umzirkte Reich unterſchied ſich im innerſten Weſen von dem ehemaligen römiſchen Reiche deutſcher Nation, in welchem die Pfaffen, Junker und Schranzen das große Wort führten, und jeder Fremde dreinreden durfte, der ſich das Recht dazu anmaßte. Das ausgleichende Fatum der Geſchichte hat es gefügt, daß der Neffe des unerſättlichen Welteroberers, der Deutſchland einſt in Elend und Schmach geſtürzt, der mittelbare Urheber ſeiner ſtolzeſten Wiederaufrichtung wurde, daß ſich Napoleon III beſiegen und gefangen nehmen laſſen mußte von dem Sohne derſelben Königin Luiſe, der ſein gefühlloſer Oheim das ſchwerſte Herzeleid, die tiefſte Demütigung angetan hatte.

Brahms bedauerte es, den Entſcheidungstag von Sedan nicht in Deutſchland mitgefeiert zu haben, an jenem 3. September 1870, als die Nachrichten von der ſiegreichen Schlacht und der Gefangennahme Napoleons mit ſeiner Armee eingetroffen waren. Da wogte unter Glockengeläut und Kanonendonner die Menge ſingend und jauchzend vom Morgen bis zum Abend durch die fahnengeſchmückten Straßen der Städte, da ruhte, wie am Sonntag die Arbeit, da zeigte ſich hoch und nieder, alt und jung, groß und klein von dem einzigen Gefühle patriotiſcher Begeiſterung beſeelt, das ſo mächtig war, daß die Leute einander mit Tränen in den Augen umarmten, und keiner mehr daran dachte, was ihn von dem Nachbar trennte. „Mit welchen Gedanken und Empfindungen fährt man durch das herrliche Land, wie bewegt und gerührt, wie froh und ſtolz — mir wird es doch mein Lebtag ein Ärger ſein, daß ich mich im vorigen Jahre, freilich durch mancherlei Maßgebendes, abhalten ließ, nach Deutſchland zu gehen. Jetzt muß ich nachgenießen; aber ich genieße auch wie ein Kind — wenn ich chirurgiſche Briefe leſe oder franzöſiſche Gefangene ſehe“[1]).

[1]) Brahms an Billroth. Deſſen „Chirurgiſche Briefe aus den Kriegslazarethen in Weißenburg und Mannheim 1870“ erſchienen zuerſt in der

Ähnlich ſpricht ſich der ſonſt, was ſeine Gefühle angeht, ſo Zurückhaltende zu anderen Freunden aus. „Hier beabſichtigt man," ſchreibt er im April von Hamburg an Levi, „auch eine unentgeltliche Aufführung des Requiems. Neulich haben wir noch ein ff zum Schluß gemacht; ich habe Veranlaſſung genommen nach Deutſchland zu gehen. Du haſt recht, daß ich eben durchaus nach Deutſchland mußte. Ich mußte mein Teil vom Jubel haben, es litt mich gar nicht länger in Wien . . . Es lebe Bismarck! Darin gipfelt ſich, was uns außer uns bewegt." Und an Faber: „Ich habe noch maſſenhaft franzöſiſches Geſindel und prächtige deutſche Soldaten auf dem Weg nach Frankreich geſehen, und das froheſte Gefühl läßt einen nicht los, wenn man durch dieſe ſchönen Länder fährt; zum erſten Mal ergrünt wieder alles, — was liegt dazwiſchen, was iſt ihnen erſpart worden! . . ." Sein Groll gegen die Franzoſen, von denen gerade eine Menge verdächtigen Volkes, Zuaven und Turkos, ihm zu Geſicht gekommen ſein mochte, wurzelte tief in den Erinnerungen ſeiner Kindheit [1]) und verleitete den Gerechten zu mancher Ungerechtigkeit. Mit der Verurteilung dieſes Charakterzuges, ohne den ein Werk wie das „Triumphlied" kaum hätte geſchaffen werden können, wird man Brahms nicht kränken wollen.

Wir empfinden heute anders als 1870 und haben vielleicht auch damals unſeren Feind nur ſo lange gehaßt, bis er geſchlagen war. Daß aber Brahms mit ſeinem unverſöhnlichen Groll nicht allein ſtand, können wir aus Billroths Briefen erfahren, wenn dieſer im Juni 1871 an Lübke ſchreibt: „Wie Sie den Franzoſenhaß in Deutſchland leugnen können, begreife ich nicht. Haben Sie denn nicht von Ihren Großeltern in Ihrer Jugend immer wieder und wieder gehört, wie dieſes beſtialiſche Volk uns und unſer Land ausſog? Hat man Ihre Phantaſie nicht ebenſo wie in meiner Familie und in der Familie meiner Frau in der Kindheit mit den Greuelſzenen und Brutalitäten erfüllt, die die Franzoſen bei uns vollführten? . . . In Pommern und der

---

„Berliner kliniſchen Wochenſchrift" und wurden 1872 in Buchform herausgegeben.

[1]) Vgl. Bd. I, S. 17.

Mark Brandenburg, kann ich Sie versichern, sind wir so recht systematisch im Franzosenhasse erzogen; abgesehen davon, daß Friese, Mecklenburger und Pommer jede andere Rasse als die ihrige mit Mißtrauen auch heute noch betrachten .... Ich hatte das alles auch vergessen oder verträumt; doch als es losging, da ist in mir wieder die Jugend lebendig geworden“ [1]).

Mit dem „fortissimo“ zum Schlusse des Requiems, von dem Brahms zu Levi redet, ist nichts anderes gemeint, als das „Triumphlied.“ Das gigantische Werk ist im Herbst 1870 unter dem frischen Eindruck der deutschen Siege konzipiert und begonnen und im Sommer 1871 nach der Kaiserproklamation und dem Friedensschlusse beendet worden. Ursprünglich führte es den Untertitel „Auf den Sieg der deutschen Waffen“. An unserer Zeitbestimmung werden wir uns nicht irre machen lassen dadurch, daß Brahms am 12. Dezember 1870 an Reinthaler schrieb: „Wie große Sehnsucht habe ich nach Deutschland zu kommen, ich darf nicht davon anfangen .... Könnte ich was, und hätte auch noch Mut, ich schriebe ein gutes Te Deum, und dann führe ich nach Deutschand. Aber desto besser man das Schreiben versucht hat, desto leichter läßt man's wohl — bei einem ordentlichen Kerl ist eben von Versuchen nicht die Rede.“ Reinthaler kannte den Freund genau genug, um zu vermuten, daß Brahms, da er das Te Deum erwähnte, es schon so gut wie komponiert hatte. Sonst hätte er ganz gewiß nichts davon gesagt; er wollte nur nach seiner Art auf den Strauch schlagen und sich zureden lassen. Niemand konnte freundlicher, verständiger und überzeugender darauf erwidern als Reinthaler: „Freilich!! welch eine Zeit! Meine Frau sagt immer, Du seist heimlich mitgegangen ins Feld; ich meinte, Du sollst Dich doch der Welt noch aufbewahren! — Lieber Brahms! Mache Dich auf! In Deinem Gott werde Licht! Schreib das ‚Te Deum‘, das Du schreiben mußt. Es ist meine felsenfeste Überzeugung, daß das die zweite große Tat Deines Lebens sein muß. Wir waren nie zusammen — ‚im Gespräch von Dir‘ hier, — ohne daß ich und meine Frau daran als eine ganz notwendige Sache dachten. An mich ist auch der Gedanke herangetreten, — allein ich könnte es

[1]) Briefe von Theodor Billroth, zweite Auflage, S. 144 ff.

nicht ſo — und jetzt kann ich's garnicht — aber Du kannſt es und Du mußt es. Laß es den Zwillingsbruder des Requiems ſein!" Zuletzt fragt Reinthaler dann wie zufällig und unabſichtlich: „Sollte das Te Deum nicht wirklich ſchon im Werke ſein? Alter ſchweigſamer Menſch!" Brahms ſpielte dann weiter den Überraſchten, Gleichgültigen. Warum ihm Reinthaler nicht früher geſchrieben, daß er auf ſeine Mitwirkung in Bremen rechne? Er hätte dann den Karneval doch vielleicht beſſer benützt. Jetzt, Februar 1871, habe es ihn unglaubliche Überwindung gekoſtet, den beifolgenden Chor aufzuſchreiben — „eine meiner politiſchen Betrachtungen über dies Jahr! Den weiteren Text findeſt Du im 19. Kapitel. Laß jedenfalls gleich hören, ob, — daß es möglich iſt, den Chor (etwa ſtatt des Händelſchen Halleluja) zu ſingen." Mit dieſen Worten begleitet er den erſten Teil des Liedes, den er (in einem gleichzeitigen Brief an Dietrich) den Eingangschor dazu nennt. Das alles klingt ſo ruhig, ſo indifferent, ſo geſchäftsmäßig, und doch drängte es ihn, was er in Begeiſterung empfangen und geſchaffen, dem geliebten Vaterlande mitzuteilen, für welches er nicht mit Blut und Leben hatte einſtehen dürfen, und doch brannte er darauf, die Wirkung ſeiner Kompoſition, die ſich von allen anderen unterſchied, zu erproben. Die Freudigkeit ſeines Gemütes und die göttliche Inſpiration ſeines Genius, der ohne langes Beſinnen Plan und Ausführung wie Blitz und Donner einander folgen ließ, hätten ihm dafür bürgen können, daß er keinen Fehlgriff getan hatte. War er doch um den Text zu ſeinem „Te Deum" keinen Augenblick verlegen geweſen! Jenes „19. Kapitel", in welchem Reinthaler das Weitere nachleſen ſollte, war für ihn ein ganz beſonderes Kapitel, das 19. Kapitel ſchlechthin. Es bedurfte keiner näheren Angabe, wo es hingehöre. Man brauchte ja nur mit Brahms das Buch der Bücher aufzuſchlagen, um das Geſuchte zu finden. Und man brauchte nur dasſelbe, bei der Dispoſition des „Deutſchen Requiems" beliebte Verfahren der angewandten Bibelwißkunſt gutheißend zu erneuern, um zu der wunderbarſten analogia fidei, zu der verblüffendſten Übereinſtimmung zwiſchen den Zeitereigniſſen und den Sätzen der heiligen Schrift zu gelangen!

Im neunzehnten Kapitel der Apokalypſe ſteht geſchrieben:

„Danach hörte ich eine Stimme großer Scharen im Himmel,

die ſprachen: Halleluja! Heil und Preis, Ehre und Kraft ſei Gott unſerm Herrn! Denn wahrhaftig und gerecht ſind ſeine Gerichte, daß er die große Hure verurteilt hat, welche die Erde mit ihrer Hurerei verderbet, und hat das von ihrer Hand vergoſſene Blut ſeiner Knechte gerochen." Was die Engel im Himmel dereinſt über den Fall Babylons als „Triumphlied der Auserwählten" ſangen, das konnten nach ſo und ſo viel tauſend Jahren auch die Auserwählten ſingen, welche den Fall des modernen „Seine-Babel" erlebten. Volksſtimme löſte die Stimme Gottes und ſeiner Heerſcharen ab. Die Weisſagungen und Offenbarungen hörten nicht auf: St. Johannes hatte den Untergang des neuen Babylons prophezeit, als er den des alten feierte, und ſein Täufling, der Hamburger Bürgersſohn, der in der Geſchichte der Stadt Beſcheid wußte, jubelte, als das Blut ſeiner Väter gerochen wurde. Ja, er haßte die leichtblütigen, esprit- und temperamentvollen Franzoſen als Windbeutel, Großſprecher und Phraſenmacher, und ihre herrliche Hauptſtadt, die er niemals zu Geſicht bekam, war ihm ein Markt von Alfanzereien und Nichtigkeiten, eine Brutſtätte perverſer Ideen, ein Pfuhl von Laſtern, Verbrechen und Scheußlichkeiten. „Von Paris iſt uns ſelten Gutes gekommen," pflegte er geringſchätzig zu ſagen, wenn irgend ein Modetand, eine neue Richtung der Kunſt und Literatur von dort importiert wurde. Anſtatt ſeine Landsleute zu verachten, die ſich ſelbſt zu Affen der Franzoſen machten und alles gläubig kauften, bewunderten und nachahmten, was ihnen von pfiffigen Spekulanten zugeſchleudert und aufgeſchwatzt wurde, ſchalt er ingrimmig über die Verderber der deutſchen Sitten und des deutſchen Geſchmackes, welche von dem ohne ihr Zutun angerichteten Schaden kaum eine Ahnung hatten.

Brahms hätte am liebſten das ganze Kapitel aus der Offenbarung Johannis der Partitur ſeines Triumphliedes vorangedruckt geſehen. Das ging indeſſen ebenſowenig an, wie es ſtatthaft geweſen wäre, die Kraftausdrücke des heiligen Textes von einem gemiſchten Chore vor einem ebenſo gemiſchten, noch empfindlicheren Publikum ſingen zu laſſen. Er mußte ſich damit begnügen, auf dem Titelblatte des Werkes die Quelle des Textes genau anzugeben, was er beim „Requiem" nicht getan hatte; jeder ſollte dort nach- und weiterleſen wie Reinthaler, damit man wiſſe, wie es ge-

meint war. Außer den oben angeführten, durch gesperrten Druck hervorgehobenen Worten, komponierte Brahms noch die Verse: „Lobet unsern Gott alle seine Knechte und die ihn fürchten, beide, kleine nnd große“ .... „Denn der allmächtige Gott hat das Reich eingenommen“ .... „Lasset uns freuen und fröhlich sein und ihm die Ehre geben“ .... „Und ich sahe den Himmel aufgetan, und siehe: ein weißes Pferd, und der darauf saß, hieß Treu und Wahrhaftig und richtet und streitet mit Gerechtigkeit“ .... „Und tritt die Kelter des Weins des grimmigen Zorns des allmächtigen Gottes“ .... „Und hat einen Namen geschrieben auf seinem Kleide und auf seiner Hüfte: ein König aller Könige und ein Herr aller Herren“ ....

Das gerechte Gericht der göttlichen Vergeltung hatte den Erbfeind der deutschen Nation ereilt und das stolze Babel an der Seine gedemütigt. Vom Himmel herab sandte der Herr den Vollstrecker seines Willens, daß er mit Gerechtigkeit streite. Er reitet das weiße Pferd, auf welchem auch der erste apokalyptische Reiter sitzt, dem die Krone und der Sieg gegeben war[1]), und er tritt die Kelter des grimmigen Zornes, so daß, wie es an einer anderen Stelle der Offenbarung heißt[2]), „das Blut bis an die Zäume des Pferdes ging.“ Wer ist dieser König aller Könige und Herr aller Herren? Brahms hat die Frage mit dem Namen beantwortet, den er auf das Kleid seines Werkes schrieb. Auf dem Widmungsblatt der Partitur sehen wir die deutsche Kaiserkrone im Strahlenglanze eines zwölfzackigen Sternes schweben und lesen darunter die Worte: „Seiner Majestät Kaiser Wilhelm I. ehrfurchtsvoll zugeeignet vom Komponisten.“ Er hatte diese Anordnung selbst getroffen („wenn es geht, hätte ich wohl am liebsten auf dem Widmungsblatt simpel: Dem deutschen Kaiser ad libitum Wilhelm I., darüber die Krone, den Adler oder das Reichswappen — das nicht auf dem Titel ist“[3]) und sich die Autorisation dazu

[1]) Offenbarung Johannis 6, 2.

[2]) Ebenda 14, 20.

[3]) An Simrock 6. September 1872. Anfänglich beabsichtigte er, das Werk Kaiser und Kanzler gemeinschaftlich zu widmen, ließ sich aber davon abreden. Beide waren ihm zuerst und zuletzt die berufenen Repräsentanten des heiligen Volkswillens.

vom Kaiſer ſelbſt erbeten. Der Brief, den er an Wilhelm I. richtete, und deſſen Beförderung Joachim übernahm, lautete:

„Allerdurchlauchtigſter, Großmächtigſter,
Allergnädigſter Kaiſer und Herr!

„Die Errungenſchaften der letzten Jahre ſind ſo groß und herrlich, daß es demjenigen, dem es nicht vergönnt war, die gewaltigen Kämpfe für Deutſchlands Größe mitzukämpfen, um ſo mehr ein Herzens-Bedürfnis ſein muß zu ſagen und zu zeigen: wie beglückt er ſich fühlt, dieſe große Zeit erlebt zu haben.

„Durchaus gedrängt von dieſen lebhaften Gefühlen des Dankes und der Freude, habe ich verſucht ihnen in der Kompoſition eines Triumphliedes Ausdruck zu geben.

„Meine Muſik iſt auf Worte aus der Offenbarung Johannis geſetzt, und wenngleich wohl nicht zu verkennen, was ſie feiern ſoll, ſo kann ich doch den Wunſch nicht unterdrücken, durch ein äußeres Zeichen, womöglich durch die Vorſetzung des Namens Eurer Majeſtät, die beſondere Veranlaſſung und Abſicht dieſes Werkes zu nennen.

„So wage ich denn ehrfurchtsvollſt die Bitte auszuſprechen, Eurer Majeſtät das Triumphlied bei ſeinem Erſcheinen im Druck verehrend zueignen zu dürfen.

„Euer Kaiſerlichen und Königlichen Majeſtät
alleruntertänigſter
Johannes Brahms".

Das Geſuch wurde an allerhöchſter Stelle genehmigt, und nachdem der Komponiſt beim Erſcheinen des „Triumphliedes" dem Kaiſer ein gedrucktes Exemplar der Partitur hatte überreichen, lief aus dem „Geheimen Civil-Cabinet Sr. Majeſtät des deutſchen Kaiſers und Königs von Preußen" folgendes Dankſchreiben bei Brahms ein:

„Berlin, den 10. Dezember 1872.

„Des Kaiſers und des Königs Majeſtät haben das in dieſen Tagen von Ew. Wohlgeboren eingereichte Dedikations-Exemplar Ihrer Compoſition ‚Triumphlied' huldreichſt entgegenzunehmen und mich zu beauftragen geruht, Sie unter dem Ausdrucke des Dankes für die Einſendung zu dem nach ſach-

verſtändigem Urtheile mit dieſer Compoſition von neuem errungenen künſtleriſchen Erfolge in Allerhöchſt Ihrem Namen zu beglückwünſchen.

„Es gereicht mir zu beſonderem Vergnügen, mich dieſes Auftrages hiermit zu entledigen.

„Der Geheime Kabinets-Rath.

gez. von Wilmowski.

„An den Componiſten Herrn Johannes Brahms,

Wohlgeboren in Wien“ [1]).

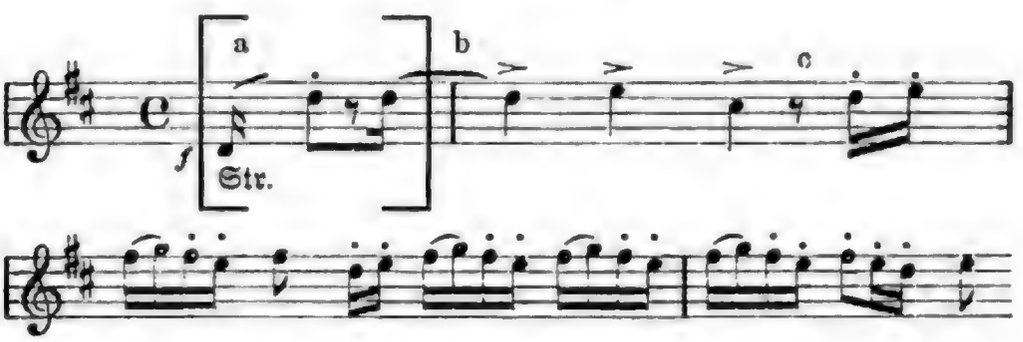
Eine weitere Auszeichnung erhielt Brahms nicht, es müßte denn die zwei Jahre ſpäter erfolgte Ernennung zum Mitgliede der Königlichen Akademie der Künſte in Berlin mit der Widmung des Triumphliedes zuſammenhängen. Der kaiſerliche Dank war ohne Zweifel in den Augen des glühenden Patrioten die würdigſte und ehrenvollſte Beantwortung ſeines einfachen Briefes.

Denn ſo ſchreibt kein Stellen- oder Ordensjäger, ſondern ein Mann und Künſtler, der ſeiner Verehrung für den Heldenkaiſer kräftigen Ausdruck geben will und, um etwaigen Mißverſtändniſſen vorzubeugen, die dem namenloſen Kinde ſeiner Phantaſie begegnen könnten, den allerhöchſten Landesherrn zu Gevatter bittet. Zwar hat er in dem Werke ſelbſt mit den ihm zur Verfügung ſtehenden Mitteln angedeutet, wen und was er beſingt, aber dieſe Andeutungen ſind ſo zarter und verſchämter Natur, daß ſie weder der Leſer der Partitur, noch der Zuhörer im Konzertſaal ſogleich bemerkt. Im erſten Satze ſpielt das Hauptthema auf „Heil Dir im Siegerkranz“ an, im zweiten Teile des zweiten wird der Anfang des Chorals „Nun danket alle Gott“ zitiert, der hier für eine hiſtoriſche Reminiszenz eintritt. Nach der ſiegreichen Schlacht bei Leuthen, am Abend des 5. Dezember 1757, ließ Friedrich der Große das ermattete Heer auf dem Schlachtfelde zurück und ſetzte allein mit einem Haufen Huſaren dem geflohenen Feinde nach, um das Abbrechen der Brücken zu hintertreiben. „Viele der braven Kriegsmänner, von Hunger, Froſt und Mattigkeit überwältigt, ſanken auf den feuchten Boden hin. Ringsum ſtöhnten Verwundete. Bei jedem Schritte ſtieß man auf

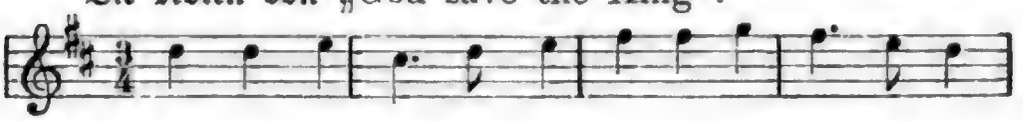
[1]) Eine Kopie dieſes Schreibens verdanken wir der Güte des Kabinetsrates Herrn v. Eiſenhart in Berlin.

Leichen. Die Dunkelheit der Nacht machte die große Szene noch schauerlicher. Auf einmal fing ein Soldat an laut und langsam zu singen: „Nun danket alle Gott!“ Von denselben Gefühlen ergriffen, fielen die Spielleute mit den Instrumenten ein, und in einer Minute sang das ganze Heer das kräftige Lied mit. Es war ein kriegerischer Auftritt von der feierlichsten Erhabenheit. Mit neuem Mute belebt, verließen die Streiter ihr Siegesgefilde und zogen noch an demselben Abende ihrem Führer nach“ [1]).

Gewiß hätte Brahms mit Leichtigkeit deutlicher werden können, zumal was die Huldigung des Siegers anbetrifft. Aber sei es, daß er nicht als Nachahmer Webers angesehen werden wollte, der das „Heil Dir im Siegerkranz“ zum Schlußeffekt seiner Jubelouverture verbraucht hat, oder daß ihn die englische Abkunft der preußischen National-Hymne noch mehr genierte als deren zeremonieller Menuettschritt — er verquickte schon in der kurzen Instrumentaleinleitung, die aus dem Drei- in den Vierviertel-Takt übersetzte Melodie viel zu gründlich mit anderen Themen, als daß irgend ein König oder Kaiser Ursache gehabt hätte, sich für diese Schmeichelei zu bedanken:



Die Noten von „God save the King“:

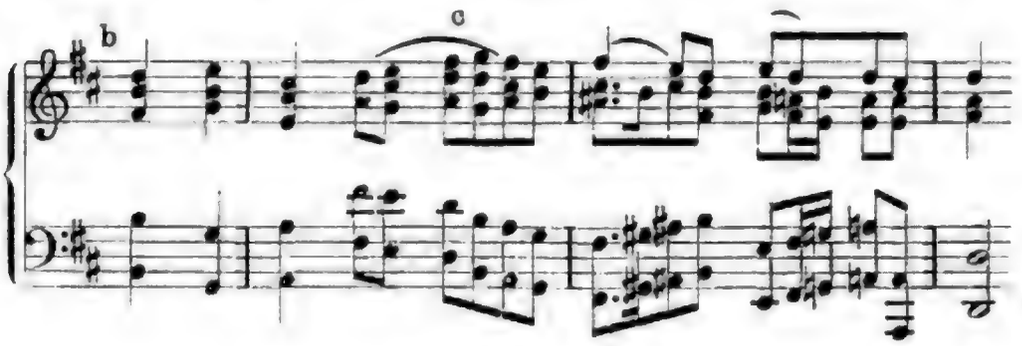


sind zwar da, und auch ungefähr in derselben Reihenfolge, aber der Oktaven-Ansprung der Streicher (a) und das hellschmetternde, an einen alten Reitermarsch erinnernde Signalmotiv (c) verstellen die Melodie, aus welcher sie abgeleitet worden sind, bis zur Unkennt-

[1]) Karl Friedrich Becker in seiner Weltgeschichte.

lichkeit; wären nicht die drei Markatozeichen (b), man würde ihr nie auf die Spur gekommen sein. Monarchen und Auditorien verlangen den Respekt etwas stärker aufgetragen.

Das „Halleluja" des Chors nimmt die Motive auf und variiert sie in rhythmischer Weise; aus b und c formiert sich ein besonderer Satz zu den Worten „Heil und Preis, Ehre und Kraft sei Gott unserm Herrn":



Zu den Hallelujarufen gesellen sich Fanfaren und betonen den Charakter des Siegesfestes auf kriegerischer Grundlage. Mit dem Verse:

„Denn wahrhaftig und gerecht sind seine Gerichte"

sammelt sich der gern polyphon ausschwärmende Doppelchor zur einheitlichen homophonen Masse. Die Tonart, welche bisher meist D-dur auf Tonika und Dominante festhielt, wechselt, ein strenges g-moll erhöht den feierlichen Ernst, in reicher Modulation und mit geteilten Stimmen geht der Chor dann nach D-dur zurück, leise klopft das Halleluja an, und das „Heil und Preis" wird gesteigert wiederholt. Rollende, aus den Violinen des Orchesters, herausgeholte Sechzehntelfiguren beflügeln den Gesang. Die Massen scheinen sich durch Kombinationen und Permutationen, Nachahmungen und Unterbrechungen aller Art zu verzehnfachen. Retardationen und Ausweichungen rhythmischer und harmonischer Art verzögern den Schluß, um ihn dann nach einem längeren Orgelpunkt auf A desto gewisser und wirksamer herbeizuführen.

Nach diesem Riesensatze, der eins der großartigsten Beispiele für das Erhabene in der Musik abgibt, stellt sich bei den Mitwirkenden meist ein Bedürfnis nach Ruhe ein, das von den Zuhörern geteilt wird. Und dies um so sicherer, je stärker man sich

verſucht fühlt, die Introduktion für das paſſendſte Finale eines Werkes zu betrachten, das ſich mit der künſtleriſchen Verherrlichung der deutſchen Siege eine der höchſten Aufgaben geſtellt hat. Der Jubel des immer wieder den Text durchbrechenden Halleluja (zu deutſch: Gelobt ſei Gott!) mag das Seinige zu dieſer Schlußempfindung beitragen. Wie man den Tag nicht vor dem Abend lobt, ſo preiſt man auch Gott erſt nach einem errungenen Siege. Aber der Tondichter, der ſich zum rückwärtsgewandten Seher berufen fühlte, konnte ſein Amen noch nicht ſprechen. Sein Triumphlied ſollte noch mehr ſein als das von ihm angekündigte Te Deum, es ſollte in ſeinen Dimenſionen, wie ſeinem poetiſchen und muſikaliſchen Gehalt nach alles übertreffen, was bisher in dieſer Gattung geſchaffen worden war. Soweit, als Brahms die künſtleriſch begründete Notwendigkeit zu Recht erkannte, dem aufgeregten, an der eigenen Freude ſich berauſchenden Anfang eine gemäßigtere Fortſetzung nachzuſchicken, kam er den ſtillen Wünſchen der Allgemeinheit entgegen. Doch was er dem zweiten Satz an Ausdehnung und dynamiſcher Wucht nahm, wog er reichlich durch die feineren Mittel ſeiner Kunſt wieder auf.

Zum Tanzen ließ er ſich von dem Dreiviertel-Takte ſeines Lobgeſanges nicht verführen. Sein martellierter Rhythmus ſchreitet in dem gepanzerten Jambenſchritt Händels einher, wie die D-dur Arie der Elvira in Mozarts „Don Juan", welche für die Arie im Händelſchen Stile ſchlechthin gilt. Dieſer, mit dem Anfangsmotiv übereinſtimmende Rhythmus, der auch den Eingang des dritten Satzes regiert, hat dem Triumphliede in Lob und Tadel das Prädikat „Händelſch" eingebracht. Die Jubelſtimmung, das Halleluja, die Vollchörigkeit und der ſonnige Glanz des Orcheſters, mit ſeinen Trompeten und Pauken, ſchienen die dem Werke beigelegte Eigenſchaft zu beſtätigen, und Brahms mußte es ſich gefallen laſſen, als Nachahmer des Meſſias-Komponiſten geprieſen oder herabgeſetzt zu werden. Nicht jeder Beurteiler des Werkes war ſo höflich wie Franz Gehring, der vom Rhein nach Wien an die neugegründete „Deutſche Zeitung" berufen worden war. Er bewundert die „faſt Händelſche Kraft der Ausführung und den feſten Grundbaß" und ſagt, ſeit Händel und Bach ſei etwas derartig Gedrungenes und Überzeugendes, etwas ſo Geſundes und

Kräftiges in der Musik nicht erfunden worden[1]). Ähnlich urteilt der Gelehrte A. W. Ambros, der dem blind-wütenden Brahmsgegner R. H. (Rudolf Hirsch) im Musikreferat der Wiener Zeitung nachgefolgt war, wenn er schreibt: „Um die Komposition von Brahms mit einem einzigen Worte zu charakterisieren, sie ist überwältigend großartig. Mehr dem Pindarschwung Händels als der Dialektik Bachs verwandt, macht sie gleich beim Eintritt des Vorspiels einen ganz direkt an Händels Macht, Pracht und Gewalt erinnernden Eindruck“[2]).

Darauf läuft denn auch hinaus, was man Händel-Imitation zu nennen beliebte. Daß sich Brahms, nach Wagners Ausspruch, die Halleluja-Perücke Händels aufgesetzt habe, ist ein guter, aber unzutreffender Witz[3]). Eher haben diejenigen recht, welche wie Kretzschmar[4]) und Reimann[5]) das Triumphlied ein Anthem nennen und daraus einen Einfluß Händels deduzieren wollen. Nur muß man den Begriff dieser Kantatenform im engeren ethymologischen Sinne fassen, welche der Hymne die Antihymne, dem Chor den Gegenchor zur Seite stellt. Gerade der in Rede stehende zweite Satz des „Triumphliedes“ verwendet den Chor fast durchweg antiphonisch; statt eines Chors von acht Stimmen singen zwei Chöre zu vier Stimmen, welche das thematische Material gleichmäßig unter sich verteilen und sich dabei imitierender Kontrapunkte bedienen. In der Partitur sind die Chöre in allen drei Sätzen als erster und zweiter Chor von einander getrennt, wenn auch nicht immer und nirgend so wie hier die strengen Konsequenzen der Zweiteilung gezogen werden. Dem Text entsprechend zerfällt der zweite Satz in drei Teile. Nach dem eigentlichen Lobgesang: „Lobet unsern Gott, alle seine Knechte“, fällt das Orchester mit einem Tusch ein. „Lieber“, schreibt Brahms

[1]) „Deutsche Zeitung“ 1872, Nr. 159. Der Aufsatz wurde in der „Allgemeinen musikalischen Zeitung“ von 1872, Nr. 26, reproduziert.

[2]) „Wiener Zeitung“ 1872, Nr. 284.

[3]) Das „Triumphlied“ war angeblich mit daran schuld, daß sich Wagner mit seinem Apostel Friedrich Nietzsche entzweite. Wen es interessiert, der lese nach was Frau Elisabeth Förster in der Biographie ihres Bruders darüber mitteilt.

[4]) „Grenzboten“ III, 315 ff.

[5]) Biographie, zweite Auflage, S. 52.

im März 1871 an Reinthaler, „im Notfall treiben wir etwas Schwindel beim Triumphlied, laſſen den Chor ſingen, was er will, Du ſpielſt auf der Orgel dazu ſo laut, als es nur Bismarck verdient, und ich ſchlage den Takt dazu auf die Melodie:“

Sehr wahrſcheinlich dachte Brahms an den Orcheſtertuſch im zweiten Satze, als er den luſtigen Brief ſchrieb, wie er an den großen Reichskanzler gedacht haben mag, als er den Satz komponierte. Tuſch und Halleluja bilden nämlich mit ihrem Vierviertel-Takte das Übergangsglied zu dem in engem Fugato geführten Teile: „Denn der allmächtige Gott hat das Reich eingenommen“, und alle deutſchen Stämme ſcheinen an der Polyphonie, die einer höheren Einheit gehorcht, beteiligt. Dieſe, das geeinigte Deutſchland ſymboliſierende Stelle, öffnet dem patriotiſchen Tondichter das innerſte Herz. In dem nun folgenden (dritten) Schlußteile, dem wunderlieblichen, ſich auf Triolen wiegenden, von Arpeggien begleiteten Doppelchor „Laſſet uns freuen und fröhlich ſein“, der den Zwölfachtel- gegen den Vierviertel-Takt führt und mit ſeiner Schmeichelmelodie den Cantus firmus des Chorals „Nun danket alle Gott“ umſpielt, hören wir den ſubjektiven Brahms und wiſſen ihm Dank für den Mut ſeiner künſtleriſchen Überzeugung, die allem in weitem Bogen auswich, was einem wohlfeilen äußeren Effekt ähnlich ſieht. Ja, die Glocken und Harfen, die im Herzen läuten und rauſchen, ſind ſublimerer Art als die realen groben Vorbilder feinerer Nerveninſtrumente.[1])

[1]) „Wir kennen alle ſein ‚Triumphlied‘“, ſchreibt J. V. Widmann a. a. O., „das mit unvergleichlich gewaltigen Klängen ſelbſt denjenigen Hörern, die vielleicht nicht überall dem Hochfluge des Meiſters zu folgen vermögen, doch eine Ahnung gibt, wie leidenſchaftlich es in der Bruſt dieſes deutſcheſten Tondichters ſtürmte, wenn er an die ſchweren, Jahrhunderte langen Kämpfe dachte, die ſo oft das deutſche Vaterland bis dicht an den Rand des Verderbens geführt hatten“. Ebenderſelbe erzählt an einer anderen Stelle ſeiner „Erinnerungen“ von dem großartigen Eindruck, den das „Triumphlied“ unter Brahms' eigener Direktion bei der Einweihung der neuen Tonhalle in Zürich (1895) hervorbrachte, und fährt dann fort: „Die freudige Genugtuung, die

Dieſelbe Wahrnehmung können wir bei der Viſion machen, mit welcher der dritte Satz beginnt. Nichts von dem in ſolchen Fällen üblichen, erprobten theatraliſchen Verklärungszauber! Einige fortissimo-Schläge des vollen Orcheſters pochen an die Tore des Himmels. Ein Solo-Bariton erhebt ſeine Stimme, begleitet von leiſen Poſaunen-Akkorden: „Und ich ſahe den Himmel aufgetan“ — eine gebundene Triolenfigur der Violoncelle, Bratſchen und Klarinetten ſchwingt ſich hinauf; die Triolen erinnern mit ihrem Uniſono-Spicato an fernes Pferdegetrappel — „und ſiehe: ein weißes Pferd und der darauf ſaß“ .... Weiter kommt der Bariton nicht. Der Chor, der anfangs wie mechaniſch, zuletzt eintönig die Rede des Soliſten wiederholte, fängt ihm das Wort vom Munde ab, und bricht, den Takt wechſelnd, im vielſtimmigen forte los: „Hieß Treu und Wahrhaftig“, als ob er den himmliſchen Reiter plötzlich erkannt hätte. Vor dem Auge des Geiſtes ſpielt ſich der dramatiſche Vorgang ab, der ſich, auch, was den myſtiſchen Ausdruck betrifft, mit der wundervollen Stelle im ſechſten Satze des Deutſchen Requiems berührt („Siehe ich ſage Euch ein Geheimnis“). Ein kurzes energiſches Fugato („Und er tritt die Kelter des Weins“) reiht ſich an. Noch einmal ergreift der Solo-Bariton, das Wort, als wolle er den Chor antreiben, zu leſen, was auf dem Kleide des Reiters geſchrieben ſteht, dann verſtummt er und tritt ab. Er hat nichts weiter zu ſagen. Feierlich verkündigt der Chorbaß die Inſchrift: „Ein König aller Könige“, der Sopran ergänzt ſie: „Und ein Herr aller Herren“. Die anderen Stimmen treten hinzu und werden nicht müde, ſich das Geleſene einzuprägen und immer wieder in alle Welt hinauszurufen. Das Thema dieſer muſikaliſchen Kaiſerproklamation:

ihm die gelungene Aufführung bereitete, war ſo groß, daß er auf dem Heimweg aus dem Konzert ſelbſt von dieſer ſeiner Schöpfung zu ſprechen begann, was bei ihm wunderſelten vorkam. Er machte mich auf Einzelnes darin aufmerkſam und fragte mich unter anderem, ob ich es auch recht heraus gehört hätte, wie ein zweiter Chor bei der anklingenden Melodie: ‚Nun danket alle Gott‘ gleichſam mit allen Glocken Sieg geläutet werde, und ein feſtliches Tedeum über die Lande ſich ſchwinge?“

knüpft an den Anfang (c) an; der vom Orcheſter angefeuerte und unterſtützte Doppelchor iſt unerſchöpflich in ſeinen Kombinationen, häuft Steigerung auf Steigerung und überbietet ſchließlich die Wirkung des koloſſalen erſten Satzes, mit dem der letzte parallel läuft: das Halleluja mündet in das bekräftigende Amen des glorreich errungenen Friedens ein, und das Werk entläßt den erhobenen Zuhörer mit dem Gefühl unerſchütterlichen Vertrauens und vollkommener Sicherheit.

Am 7. April 1871 dirigierte Brahms wieder ſein Requiem im Dome zu Bremen und am Schluſſe des geiſtlichen, „Zum Andenken an die im Kampfe Gefallenen" veranſtalteten Konzerts ſein Triumphlied, d. h. deſſen erſten Satz. Es war abermals ein Karfreitag, und das ſchöne Gotteshaus konnte die Andächtigen kaum faſſen, unter denen ſich viele aus dem Kriege heimgekehrte Verwundete und Leidtragende, die um Söhne und Gatten trauerten, befanden. Von den Freunden, die drei Jahre vorher der erſten Aufführung des Requiems beiwohnten, war nur das Dietrichſche Ehepaar anweſend, das mit Brahms von Oldenburg nach Bremen hinübergefahren war. Denn vier Tage vorher hatte Brahms in dem von Dietrich geleiteten Konzert ſein g-moll-Quartett geſpielt, wie er am 25. April in Bremen ſein Klavierkonzert vortrug; auch in Lübeck hatte er konzertiert, um die Reiſekoſten hereinzubringen. Nicht vergeſſen werden ſoll, daß Brahms auf der Herreiſe von Wien, die ihn über Berlin führte, bei Karl Tauſig übernachtete, ſo daß er Gelegenheit hatte, ſeinen ehemaligen Wiener Kunſt- und Studiengenoſſen kurz vor deſſen Tode (Tauſig ſtarb, kaum dreißigjährig, am 17. Juli) noch einmal zu ſehen und mit ihm das Gedächtnis alter Zeiten zu erneuern. Auch verdient es ein Wort der Erwähnung, daß an demſelben Karfreitage, der den Bremenſern Requiem und Triumphlied brachte, das Requiem noch in anderen deutſchen Städten zum Andenken an die im Kriege Gefallenen oder zum Beſten der durch den Krieg Geſchädigten aufgeführt wurde, ſo in Köln und Wiesbaden; in Karlsruhe am 5. April. Über die Bremer Aufführung berichtet die Weſerzeitung vom 12. April, es habe ſich alles vereinigt gehabt, um ſie zu einer vollendeten zu machen: ein wohlbeſetzter und geübter, durch auswärtige Kräfte noch verſtärkter Chor, der den Inhalt

des Werkes zu begeistertem Ausdruck brachte, das vortreffliche Konzertorchester, das in seiner Stimmung aufs Beste mit der Orgel harmonierte, Solisten ersten Ranges, von denen Frau Wilt als Sängerin des Requiems par excellence bezeichnet wird (die Bariton-Soli sang Otto Schelper), und hierzu die energische und umsichtige Leitung des Meisters, dessen Gegenwart die Kräfte aller zur höchsten Anspannung zu beleben schien. Dasselbe Blatt nennt das „Triumphlied" einen echten Siegessang, eines großen Volkes würdig, und fügt hinzu: „Wir hören, daß der Komponist beabsichtigt, diesem Chor noch mehrere folgen zu lassen und daraus ein Werk, an Größe dem Requiem ähnlich, zu gestalten." Ebenso anerkennend spricht sich der „Bremer Courier" aus.

Brahms war mit dem moralischen Erfolge seiner Werke sehr zufrieden und hatte, was ihm höher als alles andere galt, sich davon überzeugt, daß sein „Triumphlied" die beabsichtigte Wirkung erreichte. Von Hamburg aus, wo er sich im elterlichen Hause gute Tage machte, ohne zu ahnen, daß es die letzten guten sein würden, die er mit dem geliebten Vater verlebte, schickte er seiner eifrigen Wiener Korrespondentin und Freundin Ottilie Ebner-Hauer „einiges Gedruckte", eben jene Bremer Zeitungen, die ihr erzählen sollten, daß beide, Publikum und er, recht zufrieden waren. „In dem schönen Dom hört sich Musik gut an, die herrliche Orgel dazu und alle Sänger und Musiker voll Eifer, es wäre Ihnen recht behaglich gewesen . . ." „Ich sehne mich herzlich nach Ruhe", fährt er fort, „und suche sie wohl in Lichtenthal bei Baden-Baden. Ihre Rheinreise könnte Sie recht wohl dahin führen, und lassen Sie sich den Abstecher nur von Fräulein Ofer[1]) beschreiben und empfehlen . . . Mir ist es arg genug, daß ich mich entschlossen habe, nach Baden zu gehen — hätte ich nur noch meine Wohnung, ich führe doch erst nach Wien und sähe, was weiter . . ."

Am 30. April 12¾ Uhr nachts kam er in Karlsruhe an, von den „Nachtschwärmern" Levi und Allgeyer, die er telegraphisch benachrichtigt hatte, am Bahnhofe empfangen. Kaum hatte er

[1]) Fräulein Betty Ofer, durch die Wiener Familien Figdor-Wittgenstein mit Joachim verschwägert, Schülerin der Frau Klara Schumann.

ſich in ſeiner alten Wohnung auf der Lichtentaler Anhöhe bei Frau Becker wieder eingerichtet, ſo nahm er ein neues Werk vor, das er ſeit Jahren mit ſich herumtrug, eines der tiefſinnigſten und einfachſten, die er uns geſchenkt, ja das vollkommenſte ſeiner Gattung überhaupt, das unſterbliche „Schickſalslied“. Schon im Mai 1870 erwähnt es Brahms in einem Briefe an Grimm mit den Worten: „Die Rhapſodie kam allerdings von mir, und es iſt mir lieb, daß ſie Dir zu gefallen ſcheint. Ich habe ein zweites Stück der Art, mit dem Du dann im nächſten Winter Deine Leute — erfreuen kannſt“ [1]). Die edle Frucht hat längere Zeit gebraucht um völlig auszureifen. Dietrich ſchreibt, daß Brahms im Sommer 1868, ehe er nach Bonn ging, mit ihm, ſeiner Frau und dem Ehepaar Reinthaler einen Ausflug nach Wilhelmshaven unternommen habe, um den großartigen Kriegshafen zu beſichtigen. „Unterwegs war der ſonſt ſo muntere Freund ſtill und ernſt. Er erzählte, er habe früh am Morgen (er ſtand immer ſehr früh auf) im Bücherſchrank Hölderlins Gedichte gefunden und ſei von dem Schickſalslied auf das tiefſte ergriffen. Als wir ſpäter nach langem Umherwandern und nach Beſichtigung aller intereſſanten Dinge ausruhend am Meere ſaßen, entdeckten wir bald Brahms in weiter Entfernung, einſam am Strande ſitzend und ſchreibend. Es waren die erſten Skizzen des Schickſalsliedes [2]) . . . .“

Wie ſtark muß der Anblick des Meeres die Phantaſie des Tondichters beeinflußt, wie kräftig der Anhauch von Luft und Waſſer ſeine Muſik gewürzt haben, daß ein kongenialer Künſtlergeiſt, ohne etwas von der Entſtehungsgeſchichte des Werkes zu wiſſen, beim bloßen Anhören des Liedes die Stätte ſeiner Konzeption im Geiſte wiederſah! Max Klinger hat in der unter dem Titel „Brahms-Phantaſie“ zuſammengefaßten Reihe von Radierungen das erſte der dem Schickſalslied gewidmeten Blätter mit einer phantaſtiſch belebten Meeresküſte illuſtriert. Die Brandung ſpült die Leiber der Geſcheiterten dem Strande zu; an ein mit Seetang behaartes, aus dem Sand aufragendes gigantiſches Felſen-

[1]) A. a. O. S. 119.

[2]) „Erinnerungen“ S. 65.

haupt gelehnt, ſucht ein Alter, der das nackte Leben aus dem Schiffbruche gerettet hat, der zerſtörten Leier noch ein paar letzte Klänge zu entlocken, um das daneben aufgezeichnete ſchmerzliche Lied zu begleiten, das denen da droben gilt, die mit Zeus und Hera auf den lichten Wolken des Himmels thronen. Das Meer iſt freilich nicht die Nordſee, ſondern das ägäiſche Meer, an welchem der von Hölderlin vorgeſchobene Dichter des Schickſalsliedes, der Held des nach ihm benannten Romans „Hyperion“ oder „Der Eremit von Griechenland“ ſeine Heimat hat.

An Klinger ſchrieb Brahms, den die Radierungen zum „Schickſalslied“ ganz beſonders anſprachen, als er ihm für die Widmung der Brahms-Phantaſie dankte, die belangreichen Zeilen: „Ich ſehe die Muſik, die ſchönen Worte dazu — und nun tragen mich ganz unvermerkt Ihre herrlichen Zeichnungen weiter; ſie anſehend, iſt es, als ob die Muſik ins Unendliche weitertöne und alles ausſpräche, was ich hätte ſagen mögen, deutlicher, als Muſik es vermag, und dennoch ebenſo geheimnisreich und ahnungsvoll. Manchmal möchte ich Sie beneiden, daß Sie mit dem Stift deutlicher ſein können, manchmal mich freuen, daß ich es nicht zu ſein brauche. Schließlich aber muß ich denken, alle Kunſt iſt dieſelbe und ſpricht die gleiche Sprache.“

Und ſcheint ſich nicht der unermeßliche Horizont des Ozeans vor uns auszudehnen, ſobald das Orcheſter ſeinen Geſang „langſam und ſehnſuchtsvoll“ anhebt. Es iſt wohl das einzige Mal, daß Brahms neben den geläufigen italieniſchen Bezeichnungen wie dolce und espressivo ein ſolches empfindſames Eigenſchaftswort gebraucht, um Charakter und Vortragsart eines Muſikſtückes zu bezeichnen. Langſam und ſehnſuchtsvoll ſoll die Einleitung in Es-dur geſpielt werden. Ein ſymphoniſches Adagio für ſich, heißt ſie uns den von Tränen umflorten Blick hinauf zum Firmamente kehren. Weiße Wolken ziehen über das blaue Äthergewölbe hin und ballen ſich zu einem Zuge leuchtender Dunſtgebilde zuſammen, dem unſere, von zauberiſchen Klängen erregte Einbildungskraft Geſtalt und Bedeutung gibt. Mit dem Auge des Dichters glauben wir, hellſichtig gemacht, die „Götter Griechenlands“ zu erkennen, die „droben im Licht auf weichem Boden wandeln“, und ein tiefes Sehnen nach ihrer ewigen Klarheit und

ſeligen Ruhe durchbebt unſer Herz. Es pocht mit den leiſen Schlägen der Pauke, erhebt ſich und ſenkt ſich mit der an- und abſchwellenden Melodie der ſordinierten, auf weichen Harmonien der Bläſer gebetteten Streicher, zuckt auf, von den Diſſonanzen der zahlreichen Vorhalte und alterierten Akkorde ſchmerzlich getroffen, und möchte zugleich mit ihren wundervollen Auflöſungen hinſchmelzend verbluten. Als eine einzige Melodie von achtundzwanzig Takten flutet und fließt das ſymphoniſche Vorſpiel vorüber. Könnten wir es zum Verweilen zwingen, es noch einmal hören! Unſer Wunſch ſoll in überraſchender Weiſe ſpäter erfüllt werden. Jetzt beſtätigt erſt der eintretende Chor mit den Worten des Dichters die Richtigkeit unſeres ahnungsvollen Geſichtes. Faſt befremdend wirkt die erſte Apoſtrophe des den übrigen Stimmen allein vorangehenden Alts, wie behutſam und ſchüchtern immer ſie die inſtrumentale Träumerei unterbricht. Gleichſam die geſungene Aufſchrift eines Chorals, die mit den Worten: „Ihr wandelt droben im Licht auf weichem Boden, ſelige Genien", den Grundgedanken des ganzen Stückes ausſprechen will, wird die Stimme von einem lieblichen figurierten Kontrapunkt der Flöten und Oboen umſpielt, der ihr alles Beängſtigende nimmt. Dann erſt bemächtigt ſich der volle Chor des ihm gegebenen Themas und führt es weiter fort. Ein Bachſcher, in Oktaven auf und abſteigender Baß akkompagniert.[1]) Brahms hat die erſten beiden Strophen Hölderlins mehrfach in kleine Abſätze geteilt, die jedesmal, dem Sinn und der Bedeutung des Textes gemäß, anders behandelt werden. Dem Chor der Inſtrumente fällt hierbei eine nicht minder wichtige und lohnende Aufgabe zu, wie dem der Singſtimmen. Die Hauptſtrophen aber ſind durch das als inſtrumentales Zwiſchenſpiel benutzte, oben erwähnte Flötenthema von einander getrennt. Von eigentümlicher Wirkung ſind die beiden kurzen a capella-Stellen, welche dem Orcheſter Schweigen gebieten, um die reinere Natur der Seligen möglichſt eindringlich hervorzukehren, beide Male ihre geiſtige Überlegenheit und deren Dauer betonend („Blühet ewig ihnen der Geiſt" und ſie „blicken in ſtiller ewiger Klarheit"). Der zweite Paſſus ruft den Schluß der Ein-

[1]) Vgl. das bekannte „Air" aus der D-dur-Suite!

leitung zurück, der das sehnsüchtig erschaute Bild leise verdämmern läßt. Nur der Allkünstlerin Musik und in ihr nur einem Meister wie Brahms mag es gelingen, in fast unmerklicher Weise den objektiven mit dem subjektiven Eindruck zu verbinden, den Beschauer in das Bild hineinzusetzen und mit dem gegebenen Gegenstande zugleich die Gefühle zu besingen, die dieser in uns erregt.

In den verhallenden Es-dur-Akkord fallen pianissimo Holzbläser und Hornisten mit der Dissonanz D-F-As ein; die Posaunen und die dritte Pauke (in D) antworten mit einem Echo in der grollenden Tiefe. Der verminderte Dreiklang ergänzt sich zur Septimenharmonie, und die Tonart geht in brausendem Ansturme des unisonen Streichorchesters nach c-moll über. Auch der Chor singt in eintönigen Oktaven seine schaurige Melodie: „Doch uns ist gegeben auf keiner Stätte zu ruhn"; ein wildes Allegro im Dreiviertel-Takt hat begonnen, voll harmonischer Sprünge, Zacken und Abfälle. Wir glauben in eine finstere, spärlich erhellte Felsschlucht geraten zu sein, aus der es kein Entrinnen gibt. Von allen Seiten stürzt das Wasser eines vielfach geteilten Gießbachs in schäumenden Katarakten herab, um uns, gleich andern Schicksalsgenossen, über die steilen Wände in den bodenlosen Abgrund zu werfen ins Ewig-Ungewisse, wo der Tod die einzige traurige Sicherheit gewährleistet. Bei jedem fortissimo-Einsatz des dissonierenden vierstimmigen Chores hört man den Schmerzensschrei der zugleich mit der Flut auf dem Gestein aufschlagenden Unglücklichen und fühlt ihr Weh und ihre Angst am eigenen Leibe. Und doch wird die Grenze, welche das Erhabene vom Gräßlichen scheidet, um keine Linie überschritten, das tragische Vergnügen niemals gestört. Bei dem Worte „blindlings" hat der Chor seine Einstimmigkeit aufgegeben. Die Melodie schwankt mit dem Basse, gleich der Zunge einer Wage, hin und her; in einzelne Viertelnoten mit folgenden Pausen zerrissen, malt sie, bald das gute, bald das schlechte Takteil streifend, wie das Was-ser von Klip-pe zu Klip-pe ge-wor-fen wird, prallt zurück, staut sich in einer Generalpause und stürzt dann mit dem neuen, zwei Takte hindurch ausgehaltenen markerschütternden Aufschrei: „Jahrlang", kopfüber ins „Ungewisse" der von einem Orgelpunkte der Bässe gebundenen düsteren Harmonien hinab. Die Wässer scheinen sich zu verlaufen, als wäre die

tückiſche Flut ihres furchtbaren Spieles müde; doch ſie ſammeln ſich nur, um nach kurzer Ruhe wieder loszubrechen, und der vorige Kampf beginnt von neuem. Diesmal möchten ſich die Stimmen in einem polyphonen Satze individualiſieren, um perſönlicher als vorher das Los der Menſchen zu beklagen. Aber die Gleichheit ihres Schickſals, die Ausſichtsloſigkeit, ihm vereinzelt Widerſtand zu leiſten, vereint die Getrennten. Es iſt, als belebe ſie die trügeriſche Hoffnung, ſie könnten die unabwendbare Not durch gemeinſames Vorgehen endlich brechen. Nur zu bald müſſen ſie einſehen, daß ihr Widerſtand ebenſo nutzlos iſt, wie ihre Sehnſucht nach dem Ewigen einen Zweck hat, und während eines unheimlich langen Orgelpunktes, über den das troſtlos verhallende „Hinab" der tiefen Frauen- und Männerſtimmen den Freuden des Daſeins die Richtung weiſt, ſcheint zuletzt mit der müde hämmernden Pauke alles Leben auszulöſchen: „Die Seele ſieht mit ihrem Leid ſich ſelbſt vorüberfließen" (Lenau).

Aber nicht ohne Troſt wie der an dem Zwieſpalt von Ideal und Leben geſcheiterte Dichter des Schickſalsliedes durfte ein Brahms ſeine Zuhörer entlaſſen. Wie noch jeder große, zum Führer der leidenden Menſchheit berufene Künſtler war er kein Peſſimiſt, ſondern trug mit der Sehnſucht auch das Mittel, ſie zu ſtillen, im eigenen liebevollen Herzen. Er wußte, ohne Philoſophie ſtudiert zu haben, ganz genau, daß der Peſſimismus, an dem ſeine Zeit krankte, ebenſo unfruchtbar und nicht minder wohlfeil war, wie der mit Recht als ſeicht verrufene Optimismus der Altvorderen. Schillers „Nehmt die Gottheit auf in euern Buſen, und ſie ſteigt von ihrem Weltenthron" brauchte ihm nicht erſt nahegelegt zu werden. Darum konnte er den armen Sterblichen auf ſeine Art demonſtrieren, daß das ihnen angeborene Verlangen nach dem Ewigen ſchon deſſen geſicherten Beſitz verſpricht, konnte ihnen den Weg weiſen, der zum Licht emporführt, wo die ſeligen Genien wandeln. Wenn auch die menſchliche Stimme in ſeinem Troſtliede, analog den Strophen des Gedichts, in die ätheriſche Symphonie des Einleitungsſatzes nicht zurückfindet, — das Orcheſter nimmt den langſamen und ſehnſuchtsvollen Geſang wieder auf und taucht ihn in ſonniges C-dur, um Allen, die da Leid tragen, Troſt und Erhebung zu bringen, und uns zu verſichern, daß es noch ein anderes Leben

gibt, hoch über dem Staube des Alltags, unberührt vom Wechsel des Irdischen, selig und schicksalslos wie das der Götter, das Leben im Reiche der Idee unter den Urbildern menschlicher Vollkommenheit, zu dem wir mit dem Künstler durch seine Kunst jederzeit eingehen können.

Brahms konnte den ihm zusagenden musikalischen Schluß des Liedes lange nicht finden, und dieser Umstand mag es verschuldet haben, daß die Komposition so spät vollendet wurde. Erst in Lichtental setzte er das Datum „Mai 1871" unter die Partitur, die er Levi überließ, nachdem dieser sie kopiert hatte. Das Geschenk kam dem Freunde mit Recht zu, da er sich um das Werk ganz besondere Verdienste erworben hatte. Brahms besorgte schließlich wieder, daß man seine poetische Idee, den Orchester-Epilog dem Chore nachzuschicken, mißverstehen könnte, wie seiner Zeit Beethoven mißverstanden worden war, als er in der neunten Symphonie das umgekehrte Verfahren beliebte, indem er die gespielte Melodie mit der gesungenen vertauschte. Die Partitur war schon fertig geschrieben, als Brahms auf einen älteren Plan zurückgriff und den Chor im elften Takte des Nachspiels noch einmal singen lassen wollte: „Ihr wandelt droben im Licht auf weichem Boden, selige Genien!" (Sechs Takte.) Im achten Takte vor dem Schlußakkord sollten zuerst die Männer-, dann die Frauenstimmen pp. wiederholen: „Selige Genien"[1]). (Fünf Takte.) Er meinte, das Publikum werde keine Geduld haben, ein so langes Nachspiel anzuhören, und rein klanglich werde der Chor gute Wirkung tun. Auf die Worte kam es ihm, wie er sagte, dabei garnicht an: „Am liebsten möchte ich den Chor nur „a h" singen lassen, quasi Brummstimmen." Levi hatte Mühe, ihm diese Schrulle auszureden. Am Schlusse ihrer Diskussion nahm Brahms den Bleistift und strich die Chorstelle wieder aus. Wäre sie stehen geblieben, so hätte kein Mensch mehr eine Ahnung gehabt von der reinen, durch die absolute Musik hervorgebrachten Wirkung, und um die poetische Symbolik des „Schicksalsliedes" wäre es geschehen gewesen. Auch einige kleine praktische Vorschläge, welche die Instrumentation betrafen, ließ sich Brahms von Levi

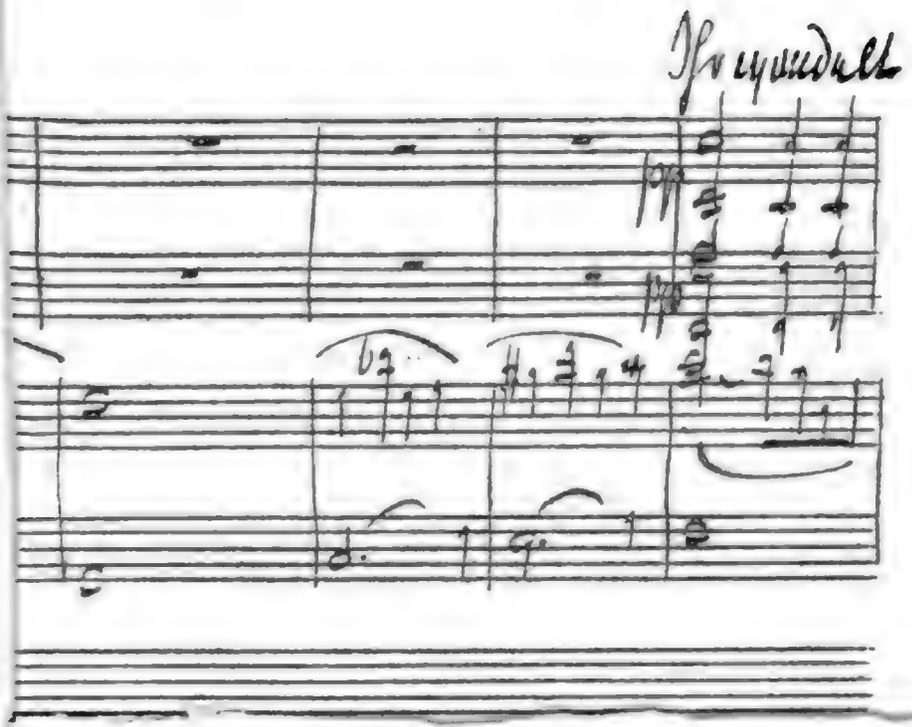
[1]) Vgl. die Beilage im Faksimile der Levischen Handschrift.

gefallen und nahm ſie ohne Debatte an, da ſie ihm einleuchteten. Seinen Enthuſiasmus für das Werk drückte Levi noch weiter dadurch aus, daß er den Klavierauszug davon machte. Brahms, der einiges daran änderte, behauptete dann, „aber ernſtlich", er habe ihn nur ſchwerer machen wollen, „auf daß in den Akademien ſich lieber der Pianiſt blamiere, wenn er's nicht herausbringt, als ich, wenn alles deutlich klingt und die Leute langweilt."

Einen zweiten Klavierauszug, den vom „Triumphlied", mußte Brahms ſelbſt beſorgen. Der Kopiſt Füller in Karlsruhe ein von ihm bevorzugter Notenſchreiber, arbeitete ihm nur ſoweit vor, daß er die Chorſtimmen im Violinſchlüſſel (zum Unterſchiede von der Partitur, wo Brahms, wie auch beim Schickſalslied, auf den alten Schlüſſeln beſtand) auf Notenpapier mit zweiundzwanzig Syſtemen ſchrieb und immer zwei Reihen für Klavier und eine zwiſchen Chor und Klavier frei ließ. Über der Arbeit am „Schickſalslied" war die am „Triumphlied" liegen geblieben. So ſchreibt Brahms am 22. Mai an Simrock und erregt den Appetit des Verlegers mit der Bemerkung, das andere Lied ſei auch nicht bitter. „Vielleicht probieren wir es in Karlsruhe, und vielleicht hören Sie zu? Mit dem Wiederkommen nach Berlin war es alſo nichts. Und im Auguſt werde ich wohl ſchwerlich den Einzug mitmachen." Aber in Stuttgart wohnten Brahms und Levi dem Truppeneinzug bei und hörten dort auch das Oratorium „Jephta" von Reinthaler an, der ſie mit ſeiner Gattin von Lichtental abgeholt hatte. Mit dem ſeit 1869 in Stuttgart anſäſſigen Stockhauſen wurde dort und in Baden-Baden viel muſiziert[1]). Einen unruhigeren Sommer hatte Brahms ſelten erlebt als den von 1871. In allen Briefen klagt er über die Menge der Beſucher und ladet die Empfänger dann gewöhnlich ein, auch zu kommen. Damals bildete ſich bei ihm ein Syſtem aus, das er auch ſpäter, in Pörtſchach, Thun und Iſchl, mit gutem Erfolg anwandte: er ſuchte den einen Beſucher durch den anderen zu paralyſieren und dadurch beide unſchädlich zu machen — probatum est. Das geſchah keineswegs

[1]) „Stockhauſen beſuchte mich neulich", ſchreibt Brahms im Auguſt an Roſa Girzick, „und war vortrefflich bei Laune und Stimme. So verbrachten wir denn einen vergnügten Tag und einen herrlichen Abend auf dem alten Schloß."

Digitized by Google


Ped.

in übler Absicht. Im Gegenteil freute er sich immer, recht viele Bekannte und gute Freunde um sich zu sehen, ja, er hatte sie manchmal geradezu nötig; aber während des Sommers, der seine beste Arbeitszeit war, traf er sie am liebsten im Gasthaus am Mittagstisch oder des Abends in einem Biergarten, und es beunruhigte ihn, wenn sie bei Tage müßig umherliefen, weil sie ihn dann nur zu leicht überfallen und stören konnten. Wenn es sich so gut traf, daß er gerade mit einer schweren Arbeit fertig war und sich einige Erholung gönnte, so gab er leidenschaftlich gern den Fremdenführer ab, machte mit seinen Gästen Ausflüge nach Mannheim und Heidelberg oder zeigte ihnen den Badener Spielsaal und andere Herrlichkeiten. An Kunstgenüssen fehlte es auch nicht. Cherubinis „Medea“ [1]), für die sich Brahms leidenschaftlich interessierte, wurde in Baden-Baden von der Karlsruher Oper aufgeführt, durchreisende und ansässige Künstler wie Nikolaus Rubinstein, Ferdinand Laub, Bernhard Coßmann gaben Konzerte, und Abend für Abend versammelte Johann Strauß mit seiner Kapelle ein großes Publikum im Kurpark; Brahms war wieder einer seiner unermüdlichsten und dankbarsten Zuhörer. Auch persönlich befreundete er sich mit dem genialen Wiener Meister und ergötzte sich an seinem köstlichen Schalkshumor. Strauß überwand sogar seinen heftigen, sonst unbezwinglichen nervösen Widerwillen vor einem Berge und ließ sich mit geschlossenen Augen von zwei Mitgliedern seiner Kapelle die Anhöhe in Lichtental hinaufschleppen, was ihm Brahms niemals vergessen hat. Auch mancher andere Prophet kam zu dem kleinen Berge, dessen Bewohner nicht zu jedermann kommen konnte oder wollte. Trotz aller Unruhe fand Brahms außer für seine Hauptwerke noch Zeit für allerlei Nebenarbeit. So revidierte er für die von Chrysander herausgegebenen „Denkmäler der Tonkunst“

[1]) Nach und vor einer Wiederholung der Oper schreibt Brahms an Levi: „Medea“ hat mich wieder ungemein gepackt, und um für die [nächste] Aufführung recht vorbereitet zu sein, will ich das ruhige Zimmer im Theater jedenfalls benützen, die Rezitative, Eure Übersetzung und Bearbeitung recht zu kennen. Über Tristan werden wir mit dem Schwatzen nicht fertig, und dies herrliche Werk nehmen wir so stillschweigend, so ganz selbstverständlich hin ..... Frau Schumann bittet Dich um drei Plätze, etwa in der dritten, vierten Reihe Parkett, ich bitte um den vierten.“

François Couperins „Pièces de Clavecin“ und erteilte einer Schülerin der Frau Schumann in deren Abwesenheit Klavierunterricht.

Florence May, eine junge Engländerin, war im Mai 1871 aus London, wo sie die Bekanntschaft Klara Schumanns gemacht hatte, auf deren Veranlassung nach Baden-Baden gekommen, um sich in ihrer Kunst weiter auszubilden. Wie sie zu Brahms geriet, aus einer gleichgültigen, kühlen Dame der Gesellschaft seine gelehrige Schülerin, glühende Verehrerin und endlich die umsichtige und findige Schreiberin seiner Biographie wurde, ist aus dem zweibändigen stattlichen Werke zu erfahren, das sie ihren englischen Landsleuten geschenkt hat:[1]) Ein fleißiges Kompendium, das namentlich in den Partien, welche sich auf die der Verfasserin zugänglich gemachten Tagebücher ihrer Lehrmeisterin stützen, genug des Wissenswürdigen bringt. Wir denken Wert und Verdienst des wohldisziplinierten, bequemen und übersichtlichen Buches nicht herabzusetzen, wenn wir die „Personal Recollections“, welche Florence May ihrer biographischen Darstellung gewissermaßen als Legitimation des Unternehmens vorangeschickt hat, für das beste und interessanteste Kapitel erklären. Denn sie sind anziehend und fesselnd wie die anderen Kapitel, und liebenswürdig obendrein für sich allein, — ein Beispiel dafür, daß Frauen sich immer da von ihrer vorteilhaftesten Seite zeigen, wo sie persönlich beteiligt sind. Ganz reizend zu lesen ist, wie die Kleine den widerborstigen Brahms herumzukriegen wußte, daß er nicht nur ihr, sondern auch ihrem Vater etwas von seinen Kompositionen vorspielte. Es war das Thema mit Variationen aus dem B-dur-Sextett, mit dem er sich damals loszukaufen pflegte, wenn man ihn in Gesellschaft zum Klavierspiel eingefangen hatte. „Wohl habe ich seither“, schreibt Florence May, „den Satz unzählige Male in England und auf dem Festlande von Künstlern der verschiedensten Art zu hören bekommen; aber ich höre ihn nie, ohne mich im Geiste in das Gärtnerhaus an der Lehne des Cäcilienberges zurückzuversetzen, wo Brahms in meinem, mit blauer Papiertapete ausgeklebten, teppichlosen kleinen Zimmer am Piano saß und ihn mir vorspielte. Die Düfte der Blumen wehten durch die Gitterfenster

[1]) Bd. II, S. 164.

herein, die auf der einen Seite gegen die heiße Auguſtſonne mit grünen Jalouſien geſchloſſen waren, auf der anderen aber die Ausſicht auf die reizende Landſchaft offen ließen.“ Kein Wort des Lobes reicht bei der Malerei dieſes hübſchen Erinnerungsbildchens an die Größe ihres Lehrers hinan. Nur ein ſolcher Mann könne ſolche Stunden geben; aber ſie faſſe es nicht, daß er ſie gibt, und daß ſie die Glückliche iſt, die ſie empfängt („I have never to this day got over the wonder of his giving them, or the wonder and the joy of its having fallen to my lot to receive them“). Sie findet in ihm die Vereinigung aller Eigenſchaften, die zu einem durchaus vollkommenen Klavierlehrer (an absolutely ideal teacher of the Pianoforte) gehören: „er war beſtimmt und entſchieden, aber auch zart, geduldig und ermutigend, er war nicht nur klar, er war das Licht ſelbſt, er verſtand es, ſein erſchöpfendes Weſen in der knappſten und faßlichſten Art mitzuteilen, die Bedeutung eines Muſikſtückes dem Schüler völlig zu erſchließen — er war ſogar pünktlich. Und das alles ohne eine Spur von Pedanterie.“ Schon nach zwei Wochen, ſagt Miß May, habe ſich durch ſeine ihm allein eigentümliche Methode, das Handgelenk zu lockern, das Ausſehen ihrer Hände total verändert; ſelbſt ein ſtörend hervorragender Knöchel, der die Hand früher entſtellte, wäre verſchwunden, und die Gelenke hätten ſich abgerundet und geſchmeidigt. Vater May beſtätigt das orthopädiſche Wunder der Brahmsſchen Fingertechnik. Er ſtimmt mit der Tochter in der Bewunderung ihres großen Lehrers vollkommen überein, und wenn Florence bekennt, ſie habe von der erſten Unterrichtsſtunde an gefühlt, daß mit Brahms eine neue Macht in ihr Leben getreten war, der ſie bis zum Ende unterworfen bleiben werde, ſo rühmt der ruhiger denkende Vater, daß Brahms trotz ſeines Genius praktiſch, pünktlich, zuverläſſig und äußerſt zartfühlend ſei. Auch über ſein Äußeres, wie es damals in ſeinem neununddreißigſten Jahr erſchien, werden wir von Florence May unterrichtet. Sie erkannte in ihm den Prototyp des unverfälſchten blonden Germanen. Er trug ſein helles, ſchlichtes Haar ziemlich lang und an den Schläfen zurückgekämmt, das Geſicht bartlos. Was am meiſten an ihm auffiel, war ſein großer Kopf mit der herrlichen geiſtvollen Stirn und den blauen Augen, die den Ausdruck der tiefſten

inneren Konzentration hatten. Erhöht wurde dieser Ausdruck noch durch die Gewohnheit, die vorgeschobene dicke Unterlippe fest an die Oberlippe anzudrücken, so daß der zusammengepreßte Mund dem Beethovens ähnlich sah. Sein Anzug war höchst einfach, aber ordentlich. In der Regel trug er einen kurzen bequemen schwarzen Alpakarock, der seinen Begriffen von Geschmack und Behagen entsprach. Da er kurzsichtig war, bediente er sich eines doppelten Augenglases, das er an einer dünnen schwarzen Schnur um den Hals hängen hatte. Beim Promenieren ging er am liebsten barhäuptig, schwenkte seinen weichen Filz in einer Hand und hielt die andere auf dem Rücken. — Näheres über den Aufenthalt in Baden-Baden vom Jahre 1871 teilt Miß May nicht mit: hinter ihren Klavierstunden versank die übrige Welt.

Brahms, der gern wieder einmal in die Schweiz gereist wäre, blieb in Baden-Baden hängen, immer von neuen Besuchen und Zwischenfällen aufgehalten. Am 23. September schickt er das f-moll-Quintett in Sonatenform (für zwei Klaviere) nach Winterthur, das er Freund Rieter persönlich zu übergeben dachte. Das Manuskript war lange nicht aufzufinden gewesen, — „ich werde keine Manuskripte wieder bei Prinzessinnen[1]) lassen!" seufzt der unmutige Autor — nun aber könne es Rieter um zwanzig Napoleons und einen haben — der einundzwanzigste gehe für die teuere Kopiatur drauf. Am 5. Oktober meldet er an dieselbe Adresse, er werde leider nicht über Winterthur nach Wien reisen. Seine Ankunft dort verzögere sich sonst zu sehr, da er noch ein Konzert in Karlsruhe abwarten wolle, um ein neues Stück von sich zu hören. Das Stück, das er nicht nennt, ist das „Schicksalslied". Es kam am 18. Oktober im ersten Mittwochskonzert des Philharmonischen Vereins zur Aufführung. Das Programm enthielt außerdem nur noch Szenen aus Schumann-Goethes „Faust" und zwei der von Brahms instrumentierten Schubertschen Lieder („Greisengesang" und „Geheimes"). Stockhausen sang, Levi und Brahms dirigierten, Klara Schumann hörte zu. Merkwürdig genug stand das „Schicksalslied" zwischen der Gartenszene aus „Faust" und den Schubertschen Liedern; als letzte Nummer

[1]) Vgl. Bd. II, S. 61.

des Konzertes folgten die Schlußszenen aus „Faust". Hinter dem Texte des Schicksalsliedes aber war besonders angemerkt: „Nachspiel des Orchesters", ein Zeichen, daß Brahms immer noch Bedenken hatte, was sein instrumentales Nachwort anbetraf.

Am 23. Oktober tauchte er wieder in Wien auf. Sein erstes Geschäft war, einen Brief Rieters zu beantworten, der dringend um die Lieder bat, welche Brahms ihm schon vier Wochen vorher in Aussicht gestellt hatte. Er schreibt:

„Lieber Herr Rieter, während einiger unruhiger Tage in Karlsruhe haben Levi und ich Lieder für Sie zusammengesucht — leider freilich nur aus meiner Fabrik! Zum ordentlichen Fortschicken kam es nicht, und nun kann's Konfusion geben, falls Sie sie nicht einfach retour schicken.

Es sind sechzehn Lieder, je acht auf ein Opus, und zwar 56, 57.[1]) Sie können nun in zwei Heften oder in vier (zu je vier) erscheinen. Das erste heißt: Lieder und Gesänge von G. Fr. Daumer, das zweite bloß: L. u. Ges. von J. Br..

Ich wünschte nun für das Heft zwanzig Friedrichsdor, also im Ganzen achtzig Fr. Ich verlasse mich dabei auf die Freunde und Sänger, welche behaupten, ich sei sehr guter Laune gewesen, als ich die Lieder machte. Ist Ihnen nun ein Opus oder beide recht, so adressieren Sie der Abwechslung halber wieder einmal Wien, Hotel Kronprinz an der Aspernbrücke, Leopoldstadt.

Etwas besorgt macht mich die Reihenfolge, die Levi vielleicht vergessen (den betreffenden Zettel verloren), die ich — — doch, falls Sie die Lieder behalten, werden wir das rasch ordnen können.

Ich bin erst sechs Stunden in Wien und etwas konfuse von der Reise, also nächstens mehr.

Kirchner fuhr neulich durch Karlsruhe, und das war uns allen recht ernstlich leid; solchen Freund und solchen Musiker vorbeireisen zu sehen, wenn man meint, recht gut für ihn aufgetischt zu haben . . . ." [2])

[1]) Die Lieder erschienen noch vor Neujahr 1872 aber als op. 57 und 58. In die Lücke, die zwischen dem „Triumphlied" op. 55 und den Liederheften offen blieb, wurden dann 1874 die Haydn-Variationen als op. 56a) und b) eingeschoben.

[2]) Theodor Kirchner hatte seine Dirigentenstelle in Zürich aufgegeben

Am 10. November erſt ſchickte Brahms das Liederverzeichnis für die beiden Opera, nun 57 und 58 genannt, in der Reihenfolge, wie ſie im Druck beibehalten wurde. Rieter kehrte zu der bei op. 32 beobachteten Praxis zurück und nahm immer zwei Hefte in ein Opus auf, obwohl ihm die teure Erfahrung nicht erſpart geblieben war, daß ſich geringer belaſtete Opera leichter verkaufen als Sammelbände. Er wußte wohl, daß er ſeinem Autor einen Gefallen damit erwies, wenn dieſer auch ſo tat, als ob er dem Verleger freie Hand laſſen wollte. Denn Brahms bildete ſich etwas darauf ein, aus den Gedichten ſeines geliebten Daumer wieder einen Zyklus zuſammengeſtellt zu haben, der, ähnlich den „Liedern und Geſängen von Platen und Daumer" (eben jenem op. 32), die lyriſchen Blüten mit einem geheimen epiſchen Faden zum Kranze verbindet. Auf eine „lyriſche Novelle" aber, wie wir jene genannt haben, können dieſe kaum Anſpruch erheben, man müßte denn die verſchiedenen Stadien, welche das Gefühl eines für einander leidenſchaftlich entbrannten Liebespaares durchläuft, das Schwanken und Zaudern zwiſchen Neigung und Pflicht, das Spielen mit verwegenen Wünſchen, die ſich ſcheuen erfüllt zu werden, für eine Art von hiſtoriſchem Vorgang gelten laſſen wollen, und ſich des Abſchluſſes freuen, der die zärtlich Schmachtenden einander in die Arme führt. Ein Mädchen- oder Frauenlied eröffnet die Reihe (alle übrigen Nummern ſind Männerlieder) und dieſes Lied läßt uns über die Empfindungen des weiblichen Teiles ſo wenig im Unklaren, daß wir den „glücklichen" Ausgang des unglücklichen Verhältniſſes, ſo weit man die Befriedigung ſinnlichen Verlangens ein Glück nennen darf, mit ziemlicher Sicherheit vorausſehen. Anfang und Schluß gehören denn auch zu jenen erotiſchen Stücken, deretwegen Dichter und Komponiſt als Verherrlicher ſinnlicher Luſt verſchrieen worden ſind. Man war damals noch nicht ſo weit in und mit der Literatur fortgeſchritten oder heruntergekommen wie heute, wo widernatürliche Verirrungen ungeſtraft verherrlicht werden dürfen, ſondern nahm, allzu prüde,

---

und fuhr damals gerade nach Meiningen, wo er ein Jahr lang den Muſikunterricht der Prinzeſſin Marie leitete. Brahms ſpricht ſein Bedauern darüber aus, daß K. das Oktober-Konzert, wo das Schickſalslied aufgetiſcht wurde, nicht beſuchen konnte.

an ganz natürlichen Dingen Anſtoß, über die man in guter Geſellſchaft nur dann nicht ſprechen darf, wenn man kein Dichter iſt. Auf früher Ausgeführtes verweiſend[1]), glauben wir Daumer und Brahms nicht weiter verteidigen zu müſſen, und erwähnen überhaupt die Tatſache nur, weil ſie größtenteils an der verhältnismäßig geringen Verbreitung jener Liederhefte ſchuld iſt. Dazu kommt, daß unſere Konzertſänger ſich an der hier lodernden Glut zu verbrennen fürchten; ſie läßt ſich abſolut nicht auf die ſchüchternen Flämmchen zurückſchrauben, mit denen ein ſäuſelnder Seladon ſeine Sentiments transparent macht und illuminiert. Dieſer Ton, der ſiedendes Gold ins Herz gießt, daß es zu Pulver zerſtiebt, bis es ſich als Phönix auf Flügeln des Geſanges aus der Aſche geläutert und feuerfeſt wieder erhebt, war allzu neu. Kein Schubert, Mendelsſohn, Schumann hat ihn geſungen, er iſt Brahms' ureigenſter Beſitz, und eine Joachim und Barbi, ein Stockhauſen war ſeiner mächtig. Aber auch dieſe großen Repräſentanten klaſſiſch-lyriſcher Geſangskunſt, die ſich alles hätten erlauben dürfen, haben nur ausnahmsweiſe einmal einen Funken von jenen Liebesbränden in's Publikum geworfen, der bald wieder erloſch, ſelbſt wenn er gezündet hatte. Eine bevorzugende Auswahl aus den acht Daumerſchen Geſängen zu treffen iſt ſchwer. Sind ſie doch ſelbſt ſchon eine ſolche, und zwar eine ſehr ſtrenge und knappe, vom Komponiſten getroffene geweſen! Gleich den Perlen, die, um den Hals der Geliebten gereiht, in Nr. 7 ſo unwiderſtehlich beſungen werden, verlören ſie einzeln zwar nichts von ihrem Werte, weil jedes Lied ſein volles Gewicht hat, aber vereinigt bilden ſie doch erſt ein ſchönſtes Ganzes. Nicht nur die Verwandtſchaft mit den „Liebesliedern" op. 52, beſonders auffallend hervortretend in Nr. 2 „Wenn du nur zuweilen lächelſt" (dort Nr. 17 „Nicht wandle mein Licht"), deutet darauf hin, daß ſie im Sommer 1868 und früher komponiert worden ſind.

Auch die acht Lieder von op. 58 entſtammen jener mit Lyrik geſegneten Zeit. Zwei von ihnen, Nr. 7 und Nr. 2 („Ich legte mich unter den Lindenbaum" und „Während des Regens") kommen bruchſtückweiſe auf den Skizzenblättern zu den „Liebes-

[1]) Bd. II, S. 135 ff.

liedern“ vor. Im Gegenſatz zu dem exkluſiven Charakter von op. 57 tummelt ſich in op. 58 eine bunte, gemiſchte Geſellſchaft; Poeten leichteren und ſchwereren Kalibers haben ſie mobil gemacht. Wir finden Lieder des Italienforſchers Auguſt Kopiſch, des Entdeckers der blauen Grotte auf Capri, und ſeines Nachfahren, des Plateniden Melchior Grohe, neben Gedichten von Carl Candidus, Schack und Hebbel. Man würde ſchwerlich eins von ihnen beachten, wenn Brahms ſie nicht komponiert hätte; die beiden, dem Zyklus „Ein frühes Liebesleben“ entnommenen Hebbelſchen zu allerletzt. Sie ſind ganz im Heineſchen Stil gearbeitet, ohne die Grazie ihres Vorbildes zu erreichen, und ihre Pointen zucken nicht als Blitze aus heiterem Himmel wie die Heineſchen, ſondern erkälten als die Ergebniſſe langwieriger und trüber Denkprozeſſe, welche die Mühe ihrer Entſtehung noch im Ausdruck verraten. Dem Monde, der in das verlaſſene Fenſter der Geliebten blickt, anzuempfehlen, anderswohin zu ſcheinen und ihm zuzurufen „es gibt ſo viel zu beleuchten“, iſt ebenſo proſaiſch wie die Bemerkung in „Vorüber“, daß „der ſüßeſte Traum auch lange genug währte“. Entſetzlich geſchraubt und beinahe unverſtändlich iſt die Konſtruktion am Schluſſe desſelben Gedichtes: „Und welk bedeckt mich das Laub; doch leider noch nicht wie am dunkleren Ort, verglühte Aſche der Staub.“ Ängſtlich ſieht man ſich nach dem Subjekt des Satzes um, erkennt beſchämt, daß man ein Eigenſchafts- mit einem Zeitwort verwechſelt hat, und kommt zuletzt, wenig erbaut, dahinter, daß der Dichter ſagen wollte: mich bedeckt welkes Laub, ich wollte es wäre der Staub des Grabes, der die verglühte Aſche meines Herzens bedeckt. Wie Brahms den ſpröden Text dem Geſange geneigt zu machen, die Proſa zur Poeſie zu erheben und das Wortgefüge in eine Fügung des Geſchickes umzuſchmieden wußte, um ein paar der ſchönſten Lieder zu gewinnen, iſt bewunderungswürdig. Die Zeile „Es gibt ſo viel zu beleuchten“ entzieht er ſchonend der Aufmerkſamkeit des Zuhörers, indem er das Klavier die Versmelodie beginnen und die Stimme erſt ſpäter wie zufällig hinzutreten läßt. Der ſchluchzende Geſang der Nachtigall in „Vorüber“ iſt ebenfalls in die Begleitung gelegt und feſſelt mit den diſſonierenden Noten ſeiner ſchmerzlichen Akkorde unſere Teilnahme ſo ſtark, daß wir uns gar nicht „lange genug“ an ihm er-

freuen können, und das Gegenteil von dem heraushören, was der allzuschnell gesättigte Dichter sagt. Durch die Wiederholung von „der währte" hat der Komponist dem Liede des Vogels jene Dauer verliehen, um welche der Dichter es verkürzte. Den Schluß aber rettet die Steigerung der Melodie, welche sich gerade an der entscheidenden Stelle durch dicht gedrängte Harmonien zur Dominant von F hindurchkämpfen muß; mit fatalistischer Notwendigkeit sinkt sie zur Haupttonart hinab, um mit den pointierten Worten „der Staub" zu erlöschen.

Noch tiefer ergreift uns der Schluß der „Schwermut", wenn sich der starre Schmerz des mit Sterbeglocken läutenden es-moll-Largos, das gemessenen schweren Schrittes wie ein Kondukt vorüberzieht, in dem von Achteln umspielten Abgesange allmählich auflöst, und dem Schwermütigen der ersehnte Friede in der „Nacht der Nächte" entgegenwinkt. Die gewonnene Befriedigung fordert den Dur-Dreiklang, der überraschend wie nach einer düsteren Moll-Fuge von Bach abschließt. In der Melodie nähern sich „Blindekuh" und „Die Spröde" dem Volksliede, bekennen sich aber im Abweichen von der strophischen Form und in der charakteristischen eigenwilligen Begleitung zum Kunstliede. Der von Kopisch einem kalabresischen Volksliede („Die Tigerin") nachgebildete Text zu der „Spröden" ist von Paul Heyse verbessert worden, die Änderungen konnten aber erst in die späteren Ausgaben aufgenommen werden.[1]) Erinnert „Die Spröde" gar nicht an ihre südliche Heimat, so versetzt uns die graziöse, einem anmutigen Gedicht von Schack nachgesungene „Serenade" schon mit dem ersten präludierenden Takte ihrer pikanten Begleitung in das vielgepriesene Land der Hidalgos und Señoras. Sobald das Ständchen persönlich wird und den Namen seiner Dame nennt, wirft es die Mandoline weg, um der

[1]) „Heyse hat denn seine Sache so vortrefflich gemacht, daß ich mich recht ärgere, nicht darauf gewartet zu haben. Ich weiß nur nicht, ob er jetzt dabei genannt sein will, und möchte nicht unter den kleinen Lesarten (?) entscheiden — deshalb bitte ich Dich, doch die Mühe zu übernehmen, sofort an Rieter den Text für die Tigerin zu schicken. ‚Blindekuh' scheint mir weniger wichtig, und den dritten Vers möchte ich *nicht* geändert. Ich hoffe Heyse endlich auf meiner Reise zu Euch zu besuchen und außer meinem Dank für diese liebliche und liebenswürdige Kleinigkeit werde ich doch auch anderes mit ihm reden". (Brahms an Levi.) Vgl. Bd. II, S. 160 ff.

lieblichen „Dolores“ die geheimſten Wünſche ihres Anbeters mit „Perlenwörtchen in die Muſchel ihres Ohres“ zu flüſtern. Ein reizendes Stück!

Vielleicht das ſchönſte Lied der ganzen Sammlung iſt „O komme, holde Sommernacht“. Es ſteht in Fis-dur, wie Schumanns „Über'm Garten durch die Lüfte“ und verliert, ebenſo wie dieſes, durch die Transpoſition in andere Tonarten viel von ſeinem phosphoreszierenden Glanze. Durch rhythmiſche Vergrößerung gerader, immer in die vorhergehenden ungeraden Verſe hineingezogenen Zeilen hat Brahms viertaktige Perioden gewonnen, die durchwegs beibehalten werden; gern ließ die vierzeilige Strophe des Dichters es ſich gefallen, auf ein Diſtichon reduziert zu werden, weil die metriſche Abteilung, dank der immer hinter dem zweiten Takt einfallenden Zäſur, erſt recht hervortritt. Die warme Melodie, welche eigentlich im Baß liegt und dort ſelbſtändig weitergeht, auch wo die Singſtimme von ihr abweicht, iſt mit einem Tropfen vom Rheinwaſſer der Wagnerſchen „Nibelungen“ beſprengt. — Darüber ſoll das humorvolle anheimelnde Stimmungsbild „Während des Regens“ nicht vergeſſen werden. Kopiſch hat den Text oder doch das Motiv dazu vermutlich einem der Riſpetti entlehnt, welche die Burſche und Mädchen aus dem italieniſchen Volk einander zuſingen; es ſcheint bis ins klaſſiſche Zeitalter Catulls zurückzureichen. Brahms malt in der Begleitung den Tropfenfall: erſt tröpfelt es, dann regnet es ſtärker und ſtärker, getreu nach dem Wunſche des verliebten Burſchen, der ſein Mädchen während eines Gewitters glücklich eingefangen und unter Dach gebracht hat: „Meines Liebchens holde Küſſe mehren ſich, je mehr ihr tropfet!“ Hier haben wir das erſte Brahmsſche „Regenlied“. Der Tondichter ließ ihm bald noch drei andere nachfolgen, von denen die beiden, auf Texte von Klaus Groth komponierten, in op. 59 die berühmteſten geworden ſind. Die erſte Violinſonate op. 78, in welcher das Regenlied „Walle Regen, walle nieder“ eine bedeutende thematiſche Rolle ſpielt, hat dafür geſorgt. Am meiſten ans Herz gewachſen aber war Brahms das vierte, heute noch ſo gut wie unbekannte: „Langſam ſchimmernd fiel ein Regen“ (op. 70 Nr. 4), von dem er beſonders vermerkt, daß es im Sommer 1875 in Ziegelhauſen entſtand. Auch die beiden Hefte von op. 59 rühren

aus einer ſpäteren Zeit her; ihre Lieder ſind, mit Ausnahme von Nr. 1, alle im Jahre 1873 am Starnbergerſee komponiert worden. Doch empfiehlt es ſich, ſie im Anſchluß an op. 57 und op. 58 zu beſprechen. Op. 59 iſt das letzte Verlagswerk, das bei Rieter-Biedermann erſchien, und wahrlich nicht das letzte, ſeinem Gehalt nach. Diſtichen von Goethe, Gedichte von Karl Simrock, Claus Groth, Mörike und Daumer werden hier einander gegenübergeſtellt wie Natur und Geiſt. Bald ſpiegelt ſich die Natur im Geiſte des Dichters und Tondichters, bald muß ſie ihm zur Folie dienen. Scherzweiſe ließe ſich das erſte Heft, der Regenlieder wegen, das meteorologiſche nennen, mit dem Zuſatz, daß Regen bei Brahms immer auf gutes muſikaliſches Wetter deutet. Wie der Finger eines Beſuchers klopft der Regen hier an: . Oder iſt es der Ruf eines Vogels, welcher der Erinnerung an einen ereignisvollen Regentag längſt entſchwundener Hamburger Knabenjahre das Geleite gibt? Oder etwa der Schlag des vor Erregung ſtockenden Herzens? Wir wiſſen es nicht. Das immer wieder anklingende Klopfmotiv ruft ſein Hephata, und der Tondichter öffnet ihm Ohr und Herz. Mit dem lauen Guſſe des Sommerregens ſtrömt die ſeltſame Tonweiſe hernieder, die eher wie ein verlorenes Violinſolo klingt, eine Melodie, die man nicht wieder los wird, wenn man ſie einmal gehört hat, die man, wie Frau Schumann ſagte, „tagelang mit ſich herumtragen kann“ und die einen „ſchrecklich traurig“ [1]) oder auch ſeelenvergnügt macht, je nachdem man dem reflektierenden Gedanken der Antitheſe von Heut und Einſt, zu gunſten der Vergangenheit nachhängt, oder ſich unmittelbar dem beſeligenden Gefühl des mächtig wieder heraufbeſchworenen Erlebniſſes hingibt, das in dem Mittelteile des Liedes: „Wie die Kelche, die da troffen“ den Anſchein perſönlicher Gegenwart gewinnt. Zur Wehmut werden wir vor allem durch die rätſelhafte Harmonie des Hauptſatzes geſtimmt. Brahms ſtellt die Tonart gleichſam auf

[1]) Auch Elſabet von Herzogenberg fühlte ſich in ähnlicher Weiſe von dem Liede angeſprochen. Sie ſchreibt an Brahms: „Geſtern verſuchte ich meine ſchwache Kraft an dem alten Regenliede, aber da verſagte es inwendig, denn ich fing an zu heulen.“ (Briefwechſel Brahms-Herzogenberg Bd. II, S. 11.)

den Kopf. Er ſchreibt drei Kreuze vor, erweckt die Empfindung von fis-moll, ſieht dieſes aber als Subdominant von Cis an und bleibt auf Cis liegen. Der Geſang weicht der Haupttonart nach Möglichkeit aus und läßt die Melodie zwiſchen Dur und Moll dahinſchweben. Am Ausgang der Strophe ſcheint ſie ſich für fis-moll entſcheiden zu wollen, das Ritornell aber lenkt nach Cis zurück; im Seitenſatze: „Welche Wonne“ gewinnt A-dur die Oberhand, und erſt am Schluſſe des Liedes wird Fis erreicht. Der Mittelteil (D-dur) kann und will wahrſcheinlich eine gewiſſe Ähnlichkeit mit Loewes „Prinz Eugen“ nicht verleugnen; ſie iſt indeſſen mehr rhythmiſcher und harmoniſcher als melodiſcher Natur und hängt vielleicht mit der von Groth erweckten Erinnerung an die Knabenzeit ebenſo zuſammen wie das Klopfmotiv. Brahms ſelbſt konnte ſich ſchwer von der Melodie des Regenliedes trennen, das ihm folgende, „Nachklang“ überſchriebene Lied wendet ſie wieder an. Die Einleitung fehlt; im Ritornell erſcheint das Klopfmotiv vergrößert und kreuzt ſich mit der in den Baß gelegten ſcharf diſſonierenden Melodie:

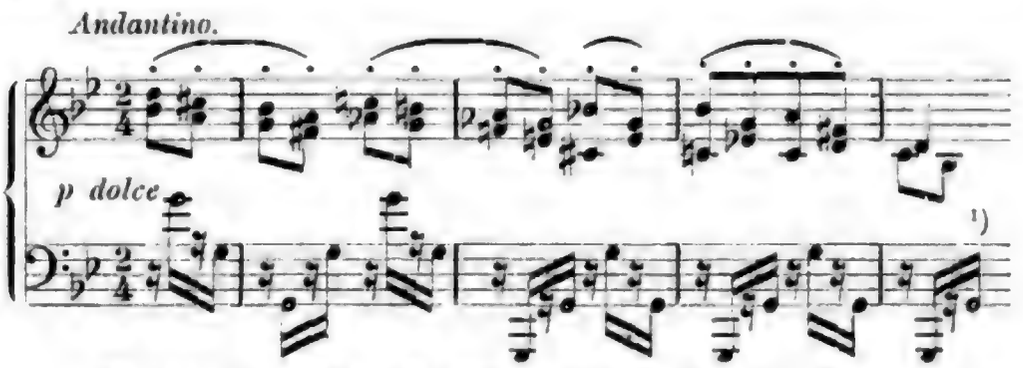
Regen draußen und drinnen, Tropfen, die aus den Bäumen ins grüne Gras fallen, und Tränen, die von den Augen über die Wange rinnen!

Zu demſelben Texte hat Brahms noch eine andere Melodie geſetzt, das Lied dann aber nicht herausgegeben, obwohl er es dem Dichter ſchenkte. Klaus Groth ſchreibt darüber: „Die Stimmung in meinem Regenliede (nebſt ‚Anhang‘, wie Brahms die Verſe benannt hat) muß ihn beſonders muſikaliſch angeregt haben. Er hatte den (bis dahin ungedruckten) Anhang: ‚Regentropfen aus dem Bäumen‘ ſchon einmal komponiert, ehe er ihn an das eigentliche Regenlied anſchloß. Ich werde die anmutige Kompoſition, die nur ich und zwar in Brahms' Handſchrift beſitze, ein-

mal veröffentlichen. Er ſchickte mir das Lied, ganz gegen ſeine Gewohnheit, vor dem Druck zu, mit der Bitte um mein Urteil, und als jede Nachricht von mir einige Zeit ausblieb, da ich gerade plötzlich hatte verreiſen müſſen, kam eine halb klagende Mahnung hinterher."

Als Groth dies ſchrieb (im September 1897), beſaß er die von ihm erwähnte „anmutige Kompoſition" nicht mehr, ſondern hatte die Handſchrift ſchon ſechszehn Jahre vorher einem Freunde, Profeſſor Hermann Stange in Kiel, zum Geſchenk gemacht, der ſie der „Deutſchen Brahmsgeſellſchaft" zur Verfügung ſtellte[1]). Das merkwürdige Blatt ergänzt die Erinnerungen Groths in erwünſchter Weiſe mit zwei Anmerkungen von der Hand des Dichters. Zu dem Regenliede ſchreibt Groth: „Dieſen Text hatte ich für Albert Dietrich gemacht; er bildete den Schluß eines Zyklus, den ich ihm auf ſeinen Wunſch zur Kompoſition zuſammengeſtellt hatte. Dietrich hat den Zyklus nicht komponiert. Bei ihm in Oldenburg fand Brahms das Gedicht, das nicht gedruckt iſt."

Zur muſikaliſchen Charakteriſtik des kurzen Strophenliedes mag das folgende, ein neues Tropfenmotiv beiſtellende Ritornell genügen:



Außerdem enthält das Blatt noch zwei von Brahms mit einem dreiſtimmigen Chor für Frauenſtimmen ausgefüllte Notenzeilen zu dem Grothſchen plattdeutſchen Texte:

„Da geit en Back de Wiſch entlang,
De hett et rein ſo hill,
So geit min Hart den ganzen Dag
Und ſteit ni enmal ſtill."

[1]) Die Deutſche Brahms-Geſellſchaft hat das Lied nebſt einem Fakſimile des oben beſchriebenen Blattes veröffentlicht.

„Nich to ſnell un fin un ſöt“ (nicht zu ſchnell und fein und ſüß) hat Brahms doppelſinnig vorgeſchrieben. Die Melodie des Liedes iſt dieſelbe wie in op. 44, II, Nr. 3, wo auch von einem Bach die Rede iſt („Am Wildbach die Weiden“). Groth hat dazu angemerkt: „Brahms ſagte mir, er habe mehrere meiner platt-deutſchen Lieder komponiert, dann es nicht bloß aufgegeben, ſondern an die Stelle meiner Quickborn-Texte ſolche aus Brentanos Jungbrunnen geſetzt. Er nannte mir ſie. ‚Plattdeutſch liegt mir zu nahe, iſt für mich nicht Sprache, ſondern Herzensäußerung.‘ So ungefähr. Hier das einzige Beiſpiel.“ Zu dieſer Anmerkung ziehen wir wieder ergänzend die „Erinnerungen“ herbei. „Es iſt gewiß manchem auffallend erſchienen“, ſchreibt Groth, „wenn er etwa darüber nachgedacht hat, warum Brahms, der ſo viele meiner hoch-deutſchen Lieder komponiert hat, nie ein plattdeutſches Gedicht aus dem ‚Quickborn‘ mit Melodie verſehen. Ich ſprach ihm einſt direkt darüber meine Verwunderung aus. Darauf antwortete er: ‚Das geht nicht, ich kann es nicht, Plattdeutſch ſteht mir zu nahe, das iſt noch etwas anderes für mich als Sprache. Ich habe es verſucht, es geht nicht.‘ In der Tat hatte er es verſucht. Seine Kompoſitionen entſprachen aber ſo wenig dem Sinne der Texte, nach ſeiner Meinung, daß er ihnen hochdeutſche Texte unterlegte, ſonderbarerweiſe aus dem ‚Jungbrunnen‘ von Clemens Brentano, denn ‚Jungbrunnen‘ kann man als Überſetzung von ‚Quickborn‘ ins Hochdeutſche anſehen. Die Lieder ſtehen in Brahms' Werken op. 44, Heft 2.“ — Aus dem „Jungbrunnen“ von Heyſe, nicht von Brentano, wie Groth fälſchlich angibt, hat Brahms im ganzen acht Chorlieder komponiert, die ſich je vier und vier auf op. 44 und op. 62 verteilen.

Über die Sanglichkeit der lyriſchen Regenſymphonie läßt ſich ſtreiten; aber unſere Sänger tun unrecht, ihr ſo hartnäckig auszu-weichen, als fürchteten ſie naß zu werden. Ebenſowenig wollen ſie von dem himmliſchen Liede „Dämmrung ſenkte ſich von oben“ (aus Goethes „Chineſiſch-Deutſchen Jahres- und Tageszeiten“) etwas wiſſen, deſſen Text Brahms ſich von Levi aneignete, wofür er ihm die Ehre erwies, drei Takte Leviſcher Kompoſition, als Denkmal an den luſtigen Raub, in ſein Lied aufzunehmen[1]). Der etwas kühle

[1]) Vgl. Bd. II, S. 147 f.

Kupferſtich der Goetheſchen Strophen, in welchen der gealterte Dichter die gedrängte Kraft ſeiner Darſtellung wieder erprobte, iſt vom Komponiſten harmoniſch auf das feinſte koloriert worden, der ſubjektive Ton, den er in dem wundervollen objektiven Naturbilde anklingen läßt, erwärmt es mit jugendlichem Feuer, ohne dem Ausgange des Gedichtes zu widerſprechen. In ſeiner Form nähert es ſich dem variierten Strophenliede, von welchem Brahms in „Agnes" ein Muſterbeiſpiel aufgeſtellt hat. Die ſinnige Melodie paßt ſich der Strophe des Dichters (Mörike) genau an. Der Komponiſt bedenkt ſich nicht, des Echos wegen immer einen Takt zu wiederholen, ſo daß Perioden von fünf Takten entſtehen; außerdem aber läßt er, um den Rhythmus nicht zu verſchleppen, drei und zwei Viertel wechſeln. Durch beſondere Kunſt zeichnet ſich „Mein wundes Herz verlangt nach milder Ruh" aus. Die Singſtimme wird doppelt kanoniſch imitiert; ſie erſcheint zuerſt diminuiert als begleitende Mittelſtimme und gleich darauf in der tieferen Sext als Baß. Ein Nachzügler zu den erotiſchen Geſängen von op. 57 iſt das, ſeine Verwegenheit durch Anmut aufhebende „Eine gute, gute Nacht" mit der fein herausgearbeiteten Pointe. „Dein blaues Auge" ſchließt die Sammlung einfach und würdig ab. Das rührende Lied wird ebenſo gern geſungen wie das Geiſt und Herz erfriſchende „Auf dem See", deſſen letzte Strophe als Motto für die geſamte Brahmsſche Lyrik dienen könnte:

„Spiegelnd ſieh die Flut erwidern
Turm und Hügel, Buſch und Stadt.
Alſo ſpiegle du in Liedern,
Was die Erde Schönſtes hat."

IX.

In der Direktion der Wiener Geſellſchaftskonzerte folgte ein Interimiſtikum dem anderen. Anton Rubinſtein, der als gefeierter Pianiſt ſich in Wien vieler Sympathien erfreute und durch ſeine mehrjährige Leitung der Petersburger Ruſſiſchen Muſikgeſellſchaft hinreichende Garantien für das Amt zu bieten ſchien, hatte ſich nach Hellmesbergers Rücktritt nur für ein Jahr verpflichten laſſen, nach deſſen Verlauf beide Teile zufrieden waren, daß ſie ihre Verbindlichkeiten löſen konnten. Noch ehe Rubinſtein ſeinen Entſchluß verlautbarte, aus ſeiner Stellung zu ſcheiden, die ihm bei mangelndem Eifer für die Sache nicht zu viel Arbeit und noch weniger Vergnügen gemacht haben mag, wurde wieder mit Brahms verhandelt. „Die Direktorſtelle hier", ſchreibt er von Wien an Levi, „habe ich ſo gut wie angenommen — ich ſehe kein Loch zum Entſchlüpfen. Schreibe mir nur einige Worte." Das Datum dieſes Briefes läßt ſich ungefähr beſtimmen durch einen anderen, an Dr. Standhartner gerichteten, auf welchem wenigſtens Jahr und Monat von dem zeitlos lebenden, ſäumigen und vergeßlichen Schreiber vermerkt worden ſind: „Dezember 1871." Da heißt es: „Mit dem Inhalt Ihres geehrten Schreibens vom 27. November im allgemeinen durchaus einverſtanden, verzögerten ſich gleichwohl dieſe Zeilen, was ich recht ſehr zu entſchuldigen bitte. Einige Bedenken, die mich beſchäftigten, meinte ich Ihnen mitteilen zu ſollen; ſie erſchienen mir ſchließlich nicht wichtig genug und erledigen ſich wohl gelegentlich in mündlichem Geſpräch mit Herren aus Ihrer Mitte. So darf ich es mir heute wohl genügen laſſen, die Hoffnung und meine Freude darüber auszuſprechen, im nächſten Jahre meine Kräfte Ihrem Inſtitut widmen zu können" [1]). Derſelbe Dr. Standhartner, der in guter Abſicht die

[1]) Dieſe und andere an die Direktion der „Geſellſchaft der Muſikfreunde" in Wien gerichteten Briefe liegen in deren Archiv und ſind dem Verfaſſer in dankenswerter Weiſe zur Veröffentlichung überlaſſen worden.

Bekanntſchaft Wagners mit Brahms eingeleitet hatte, war auch als Direktionsmitglied der Wiener „Geſellſchaft der Muſikfreunde" der Mittelsmann zwiſchen dem von ihm hochgeſchätzten Brahms und deſſen zuſtändiger Behörde in spe.

Es muß auffallen, daß Brahms, der noch im Jahre vorher über ſeinen Mangel an Beſchäftigung klagte und ſich bereit zeigte, irgend einen unbedeutenden Poſten in einer kleinen Stadt anzunehmen, jetzt, da ihm einer der angeſehenſten in der Muſikmetropole par excellence in ſichere Ausſicht gerückt wurde, die Luſt daran völlig verloren zu haben ſchien. „Er ſehe kein Loch zum Entſchlüpfen", — das kann er in dem Augenblick ſchreiben, in welchem ſeinem lange genährten heißen Herzenswunſche endlich die erſehnte, kaum mehr gehoffte Erfüllung winkt! Er läßt die Direktion und deren Delegierte auf Antwort warten, und als er ſich entſchließt ſie zu geben, tut er es in einigen kühlen, beinahe gleichgültigen Worten, die bemerkenswert von dem warmen, ausführlichen Brief abſtechen, mit dem er einſt den Ruf der Wiener Singakademie begrüßt hatte[1]); wie er auch zu Simrock äußert, er werde wohl im nächſten Winter anfangen „die Würde zu ſchleppen". War er im Lauf des verfloſſenen Dezenniums ſo ſtolz geworden, oder hatten ihn ſeine jüngſten Erfolge ſo verwöhnt, daß er den Blaſierten und Herablaſſenden ſpielen, daß er ſich bitten laſſen und den Glauben erwecken wollte, ihm liege nichts an der viel beneideten, hervorragenden Stellung?

Um Brahms und ſeine Handlungsweiſe richtig zu verſtehen, muß man bedenken, daß ihm nach den Erfahrungen, die er inzwiſchen mit einigen Vorſtandsmitgliedern der „Geſellſchaft" gemacht hatte, die Luſt, ein näheres Verhältnis mit ihr einzugehen, ſtark verleidet worden war. Der ihm früher bewieſene Mangel an Vertrauen mußte ihn verletzen. Hellmesberger und Rubinſtein, denen beiden er ſich als Dirigent überlegen fühlte, wurden ihm vorgezogen, und erſt als beide nicht einſchlugen, griff man wieder auf ihn zurück. Wer ſagte ihm denn, daß nicht auch er nur als Helfer in der Not berufen wurde, wer bürgte ihm dafür, daß man nicht, wenn das erſte, von ihm geleitete Konzert vielleicht

[1]) Bd. II, S. 73.

die Erwartungen des Direktoriums enttäuschen sollte, nach einem neuen Kandidaten ausschauen würde? Auch mußte es ihm peinlich sein, von Zwischenträgern als heimlicher Aspirant der von Rubinstein besetzten Stelle ausgespielt zu werden, wovon gar keine Rede sein konnte, da Rubinstein mehr als einmal erklärt hatte, daß er nicht länger als eine Saison bleiben wolle. Ein Übriges dazu hatte wohl noch die unliebsame Erinnerung an den Liszt-Rummel vom April 1869 getan, den die „Gesellschaft" bei der Aufführung der „Heiligen Elisabeth" veranstaltet und mit dem großartigen Huldigungsschreiben besiegelt hatte[1]), in welchem die von Brahms sehr gering eingeschätzte „Legende von der Heiligen Elisabeth" ein epochemachendes Tonwerk genannt und deren Komponist auf eine Stufe mit Haydn, Mozart, Beethoven und Schubert erhoben worden war.

Trotz seines „auf gelegentliche" mündliche Aussprache verweisenden Schreibens wurde Brahms, auch nachdem jene Konferenz stattgefunden hatte, noch längere Zeit im Ungewissen erhalten, bis er im September des Jahres sein Ultimatum stellte und dann endlich sein Dekret empfing. Am 1. August sandte er „An die löbliche Direktion der Gesellschaft der Musikfreunde, Wien Kolowratring, im eigenen Gebäude", folgendes rekommandierte Schreiben:

„Eilig. 1. August 72.

Geehrteste Herren!

Seit meiner Abreise von Wien (Ende April) erwarte ich vergebens, daß mir das, worüber wir in mündlichen Besprechungen uns geeinigt hatten, schriftlich zukommen werde, umsomehr, da ein mir früher vorgelegter Kontrakt nicht unterschrieben und durch jene Besprechungen auch durchaus umgestoßen wurde.

Im Juni und wiederholt im Juli erkundigte ich mich ebenso vergebens bei Herrn Dr. Stanthartner nach dem Verlauf dieser Sache. Ich wiederhole heute meine Bitte um möglichste Beschleunigung derselben, und sollte sie nicht im Laufe dieses Monats erledigt sein, so muß ich freilich annehmen, es

[1]) Bd. II, S. 327 f.

sei der Direktion nicht möglich unter den besprochenen Bedingungen mir ein Dekret auszufertigen.

Mit ausgezeichneter Hochachtung
sehr ergeben

J. Brahms.

Lichtental bei Baden-Baden."

Auf die Rückseite dieses Briefes schrieb der Präsident der Gesellschaft Dr. Egger am 6. August: „Soviel mir erinnerlich, ist eine frühere Anfrage durch Zellner dahin beantwortet worden, daß die gewechselten Briefe die Stelle von Kontrakten vertreten, daß aber auf besonderes Verlangen gestempelter Kontrakt nachfolgen würde.

Diese Zuschrift scheint Br. nicht erhalten zu haben. Ersuche kurz zu antworten, daß es so sei, und wenn Br. wünscht, ein auch von ihm zu unterfertigender Vertrag (dann versteht sich in duplo) ausgefertigt werden wird."

Am 15. August wendet sich Brahms wieder an Dr. Standhartner:

„Mit großer Teilnahme höre ich, wie schwere Zeit Sie durchlebt, und hoffe von Herzen, sie möge denn durchlebt, Ihr Sohn Ihnen erhalten sein. — Ich finde es nicht gehörig, unter diesen Umständen an Sie diese Zeilen zu richten, aber falls Sie nicht in der Stimmung sind, sich weiter mit deren Inhalt zu beschäftigen, bitte ich auch nur, Sie möchten sie an die Ihnen geeignet erscheinende Adresse weiter befördern.

Aber nicht nur dies, sondern auch die vermutlich ungenügende Antwort bitte ich zu entschuldigen. Ich fühle mich so wenig Geschäftsmann, daß ich eben durchaus gern gesehen hätte, wenn das betreffende Dokument von den betreffenden Geschäftsführern der Direktion mir vorgelegt wäre. Nur um die Sache möglichst zu fördern, nenne ich hier einige Punkte, deren Aufnahme und Feststellung mir nötig scheint:

Die Zahl der Konzerte ist auf sechs festgestellt (die mögliche Wiederholung eines Konzertes ungerechnet[1]).

[1]) Während der Saison fanden gewöhnlich vier ordentliche, im Abonnement gegebene, und zwei außerordentliche, außer Abonnement gegebene Konzerte statt.

Meine Tätigkeit ſchließt alſo (Ende April) und iſt weiteres, namentlich Konzerte zur Zeit der Ausſtellung, durchaus freier und neuer Übereinkunft überlaſſen.

Der Beginn meiner Tätigkeit wird gerechnet von . . . . (ſie begann faktiſch Anfang Mai).

Mein Gehalt ſei 3000 Gulden und ſei nicht abhängig vom Ertrag der Konzerte.

Er ſei . . . . . (in welchen Terminen zu zahlen).

In dem früher erwähnten Schreiben iſt beiden Teilen eine dreimonatliche Kündigung freigeſtellt. (Wird ein Jahr von Mai zu Mai gerechnet, ſo würde ich heute ſchon kündigen und es im günſtigen Falle auf eine Neuwahl ankommen laſſen.)

Im ſelben Schreiben ſtand, daß Programm und Mitwirkende von mir vorgeſchlagen und von der Direktion zu genehmigen ſind. Daß ohne meine Zuſtimmung kein Werk anzuſetzen, kein Künſtler einzuladen ſei, iſt vielleicht nicht nötig zu ſagen.

Ich weiß nicht mehr, aber ich weiß auch nicht, was ich etwa vermiſſe, wenn dies und Übriges nun hübſch geſchäftsmäßig, in Artikel gebracht, vor mir liegt.

Alſo nochmals, entſchuldigen Sie alles mögliche, empfehlen Sie mich herzlichſt Ihrer Familie und laſſen Sie mich recht bald hören, daß die Sorge ganz aus Ihrem Hauſe gewichen iſt.

Mit ausgezeichneter Hochachtung ſehr ergeben

J. Brahms."

Nicht allein der Brief und ſein Inhalt, ſondern auch die Art ſeiner Abfaſſung und Beförderung charakteriſiert den Schreiber. Unter allen Briefen, die er abfaſſen mußte, waren Brahms Geſchäftsbriefe die unangenehmſten, obwohl er, wie wir öfters wahrzunehmen Gelegenheit hatten, ein ganz guter Geſchäftsmann ſein konnte. Er korreſpondierte ungern mit Leuten, die er nicht perſönlich kannte, oder mit ſolchen, denen zu mißtrauen er Grund zu haben glaubte. Er wendet ſich alſo nicht an den Vorſitzenden der Geſellſchaft, Dr. Egger, auch nicht an den Sekretär L. A. Zellner, ſondern an ein Vorſtandsmitglied, von deſſen wohlwollender Geſinnung er überzeugt ſein durfte, und er benutzt dafür einen traurigen Zwiſchenfall, der ihn unter allen Umſtänden gezwungen haben würde, dem Hauſe

Standhartner seine Teilnahme zu bezeigen. Der Freundschaftsbrief deklariert sich ganz offen als Geschäftsbrief, nachdem der Schreiber, seiner Meinung nach, mit der Bitte um Entschuldigung als Muster von Artigkeit jedem etwaigen Vorwurfe die Spitze abgebrochen hat. Dem Adressaten kann er ruhig zu verstehen geben, daß er ohne genaue Kenntnis des von ihm revidierten und geänderten Vertrages den entscheidenden Schritt nicht tun werde. Vor allem liegt ihm daran, einige Hauptpunkte rechtsgiltig festzulegen. Dazu gehört die genaue zeitliche Umgrenzung seiner Amtspflichten. Er braucht den Sommer für die produktive Tätigkeit seiner Muse, und will auch vom Frühling, der Zeit ihrer Empfängnis und Befruchtung, möglichst viel heimbringen. Wer könnte ihm das verdenken? Da er aber immerhin ältere Tonwerke, die in keiner handlichen Bearbeitung vorlagen, für den Konzertgebrauch erst einrichten mußte, so datiert er den Beginn seiner Tätigkeit auch nicht vom 1. Oktober, sondern vom 1. Mai an. Somit hat er sein Amt bereits mit den Ferien übernommen und will es, da beiden Teilen das Recht der dreimonatlichen Kündigung zusteht, sofort de jure wieder aufsagen, bevor er es de facto noch angetreten hat, um sich seiner erst recht zu versichern. Einen anderen sehr wesentlichen Hauptpunkt: die Garantie ungehemmter Aktionsfreiheit, innerhalb des künstlerischen Dienstes, behandelt Brahms scheinbar en bagatelle und hält es „vielleicht für unnötig zu sagen", daß ihm niemand über seine Nase hinweg ein Werk oder einen Künstler ins Programm setzen dürfe. Aber er sagt es doch, und zwar nachdrücklicher, als er es auf direktem Wege sagen könnte. Sobald die des Sommers wegen verzögerte Zustimmung der Direktion bei Brahms eingetroffen war, schreibt er:

„September 1872.

Geehrteste Herren!

Ich beeile mich, Ihnen den Empfang Ihres geehrten Schreibens und des Dekretes anzuzeigen. Es versteht sich, daß mein letztes Telegramm dadurch ungültig wird, und ich die Ehre habe, mich Ihren artistischen Direktor zu nennen.

Ich wartete mit Ungeduld auf dies Schreiben, da ich ungern aufhörte, mich um die nötigen Vorbereitungen zu be-

kümmern. Herrn Dr. R. . . . erwidere ich einſtweilen, daß die Übungen des Singvereins am 1. Oktober beginnen können. Die nötigen Muſikalien ſind hoffentlich nach meinen Anordnungen beſchafft.

Die letzte Aufſtellung des (einfachen) Chors unter Rubinſtein iſt mir recht.

Verzeihen Sie die Eile und Kürze und genehmigen Sie die Verſicherung ausgezeichneter Hochachtung

Ihres ſehr ergebenen

J. Brahms."

Der von Brahms namentlich erwähnte Dr. R. . . . hätte ſich ſchon auf Grund des obigen Schreibens darüber beſchweren können, daß er von dem neuen artiſtiſchen Direktor der „Geſellſchaft" nicht mit dem gebührenden Reſpekt behandelt würde. Denn dieſes langjährige verdienſtvolle Mitglied des Singvereins wachte ziemlich eiferſüchtig über die Ehren, die ihm als Baſſiſt, Choriſt, Soliſt und Vorſtand von Vereins wegen zukamen. Von Anfang an gegen Brahms eingenommen, wurde er bald deſſen offener Opponent, erſchwerte ihm durch ſeine Nörgeleien und Rabuliſtereien den Verkehr mit den Mitgliedern und trat auch im Direktorium der Geſellſchaft, in dem er als Vorſtand des Singvereins Sitz und Stimme hatte, gegen ihn auf. Einen Bundesgenoſſen fand er in dem Dichter und „Ritter" S. H. von Moſenthal, der mit ihm im Rate der Direktion ſaß. Als vielbewunderter Vertreter einer geſchickten künſtleriſchen Mache, die ihn zum beliebten Gelegenheitsdichter, gewandten Librettiſten und erfolgreichen Kuliſſendramatiker befähigte, zugleich aber auch den eitlen Reklame- und Ordensjäger in ihm großzog, hatte Moſenthal einen inſtinktiven Widerwillen vor dem ſchlichten Genius eines Brahms, und ſeine Abneigung ſteigerte ſich zur rachſüchtigen Feindſeligkeit, als Brahms, der ewig auf einen brauchbaren Operntext fahndete, ſeine ihm unter der Hand angetragene Mitarbeiterſchaft ſcherzend ablehnte, ohne zu wiſſen, daß er den dahinter ſteckenden „Dichter der inneren Stadt", wie der Satiriker Daniel Spitzer Moſenthal kurzweg zu charakteriſieren pflegte, in ſeiner Poeteneitelkeit gekränkt hatte.

Überhaupt verdarb es sich Brahms in Wien mit Vielen durch seinen männlichen geraden Gerechtigkeitssinn, seine kindliche Wahrheitsliebe. Wenn er dann ausnahmsweise einmal besonders höflich und rücksichtsvoll vorzugehen gedachte, um mehr oder weniger berechtigte Empfindlichkeiten zu schonen, so konnte er mit Sicherheit auf irgend einen unglücklichen Zufall rechnen, der seine besten Absichten vereitelte, oder auf ein faux pas seiner eigenen Ungeschicklichkeit, mit dem die Natur den versuchten Verrat rächte, auf eine Kontrebille, die das Spiel verdarb, indem sie ihm den falschen Ball in den Weg schickte oder anspielen hieß. So wurde auch Rubinstein, mit dem sich Brahms in Baden-Baden so gut vertragen hatte, sein geschworener unversöhnlicher Feind. In seiner Eigenschaft als Dirigent der Gesellschaftskonzerte hatte er seiner Sympathie für Brahms dadurch öffentlichen Ausdruck gegeben, daß er das „Schicksalslied" in das Programm des dritten Konzerts aufnahm. Soweit aber war die Freundschaft nicht gegangen, daß er sich und die Musiker mit dem Werke in sorgfältig abgehaltenen Vorproben vertraut gemacht hätte. Wie Rubinstein spielte, so dirigierte er auch, ohne gründliche Vorbereitung, alles von der Eingebung des entscheidenden Augenblickes erwartend. Mit einer derartigen Improvisation war dem „Schicksalsliede" nun ganz gewiß nicht gedient. Das Publikum merkte der schlechten Aufführung den Mangel an seelischem Ausdruck, die Willkür der Tempi und die Unsicherheit der Einsätze nicht an; überwältigt von der Schönheit der Komposition, brach es in jubelnden Beifall aus und bestärkte den Dirigenten in der Meinung, daß er sich sein gut Teil an dem Erfolge beimessen dürfe. Der feiner hörende, vielleicht auch von Brahms unterrichtete Hanslick schrieb: „Die Wirkung wird sich ohne Zweifel noch steigern bei einer zweiten, hoffentlich vollkommeneren Aufführung; denn der Dirigent übereilte den Allegrosatz so sehr, daß Text und Musik undeutlich wurden." Brahms sagte Rubinstein kein böses Wort, aber er gewann es auch nicht über sich, ihm ein freundliches zu sagen. Rubinstein mag das Schweigen für ein Zeichen zustimmenden Einverständnisses genommen haben. Aufgefordert, die Leitung des nächsten Niederrheinischen Musikfestes zu übernehmen, hatte er Brahms schon vorher die Ehre erwiesen, dessen „Triumphlied" zu-

ſammen mit Händels Cäcilien-Ode und Beethovens erſter Symphonie auf das Programm des erſten Tages zu ſetzen: am zweiten wollte er ſein Oratorium „Der Turm zu Babel“ herausbringen.

Brahms ſchrieb darüber an Levi: „Rubinſtein dirigiert das Muſikfeſt in Düſſeldorf. Er wollte jedenfalls ein Stück von mir machen, und jetzt iſt ihm dies recht. Selbſt zu dirigieren bin ich freilich von niemanden eingeladen, und das Komitee hat mir auch weiter gar nichts direkt geſchrieben. Da es ein ungedrucktes Werk angeht, ſo rede ich vielleicht noch ein Wort, einſtweilen hält mich die Rückſicht gegen Rubinſtein ab.“ Einige Tage ſpäter, nach dem Geſellſchaftskonzert, referiert Brahms dem Karlsruher Freunde: „Mein Schickſalslied ging hier Sonntag [21. Januar 1872] recht ſchlecht. Rubinſtein iſt ein mäßiger Dirigent, und er bot mir die Leitung nicht an, folglich ließ ich das Ding laufen. Dafür aber werde ich mir Düſſeldorf und Triumphlied noch eins überlegen.“ Weit richtiger und klüger wäre es geweſen, wenn Brahms, weniger rückſichtsvoll gegen Rubinſtein, dieſem reinen Wein eingeſchenkt oder den Wunſch ausgeſprochen hätte, ſein „Triumphlied“ in Düſſeldorf ſelbſt zu dirigieren. Aber er ſchwieg, wie gewöhnlich, und meldete dann im Februar von Hamburg aus: „Durch meine Reiſe jetzt hat ſich das Verhältnis zu Düſſeldorf verſchlimmert. Ich fürchte, recht dumm auszuſchauen, da ich erſt durch Rubinſtein alles gelten und einfach in Ordnung ſein laſſe — hinterher aber mit Bedenken und Bedingungen komme!“ Für dumm wurde Brahms von Rubinſtein gewiß nicht angeſehen, eher für duckmäuſeriſch und hinterliſtig. Als Gehring, der von Brahms ein Zufallswort über die Angelegenheit erfahren hatte, dies ſofort in der „Deutſchen Zeitung“ an die große Glocke hing, und die Düſſeldorfer ihrer Nichtachtung wegen abkanzelte[1]), mußte Rubinſtein die auch ihn empfindlich berührende polemiſche Notiz natürlich auf die Urheberſchaft von Brahms zurückführen, und das Ärgernis war fertig. Allgeyer, mit dem Brahms damals in Angelegenheiten Feuerbachs korreſpondierte, wurde dann

[1]) „Zufällig war Gehring bei mir“, ſchreibt Brahms an Levi, „als ich Deinen und den betreffenden Düſſeldorfer Brief bekam — Du ſiehſt beiliegend die Folgen, und wie vorſichtig man mit Zeitungsſchreibern ſein muß!“

von ihm gebeten, er möge Levi mitteilen, daß die Düsseldorfer Angelegenheit einen übeln Verlauf nehme. Rubinstein wolle, wenn Brahms sein „Triumphlied" dirigiere, auch nur seinen „Turm zu Babel" dirigieren und von der Leitung des Festes zurücktreten. Zwar sähe Brahms die Logik davon nicht recht ein; da jedoch das Komitee Rubinstein halten müsse, so sei er (Brahms) mit seinem Stücke durchgefallen — was ihm übrigens keine Schmerzen mache. Daß es ihm aber leid tat, sich mit Rubinstein entzweit zu haben, steht ebenso fest, wie die Gleichgiltigkeit seines notgedrungenen Verzichts zweifelhaft erscheint. Noch viele Jahre später, als der Klaviervirtuose Rubinstein mit seinem historischen Heptameron reiste und seinen Riesen-Zyklus von Konzerten auch in Wien absolvierte, wobei er von Brahms und dessen Werken nicht die geringste Notiz nahm, hätte er sich ganz gern mit dem zürnenden Titanen des Klaviers wieder versöhnt, und war ergrimmt darüber, daß ihn Epstein und Brüll, bei denen Rubinstein als Tischgast erschien, nicht ebenfalls gebeten hatten. „Ob ich gekommen wäre", erklärte er in gereiztem Tone „ist eine andere Sache, die mich allein angeht; aber wenn sie Rubinstein einluden, hätten sie mich auch einladen müssen." Wohl auch ohne die Düsseldorfer Affäre wäre es zwischen beiden früher oder später zum Bruche gekommen. Wenn man in Bülows Briefen die von dem Impresario B. Ullmann verbürgte Äußerung Rubinsteins liest: „Si j'avais voulu courtiser la presse, on n'entendrait pas parler ni de Wagner ni de Brahms" [1]), so wird man einsehen, daß ein dauerndes Freundschaftsverhältnis zwischen ihnen unmöglich war.

Die Winterreise nach Hamburg, von der Brahms in einem der oben zitierten, an Levis Adresse gerichteten Briefe spricht, entsprang einem sehr traurigen Beweggrunde. Aus der Heimat waren beunruhigende Nachrichten über das Befinden des Vaters eingelaufen. Bis 1869 hatte Johann Jakob noch seinen „Kontrabaß" im Orchester der „Philharmonischen" gestrichen und sich erst nach langem Sträuben von Johannes überreden lassen, das geliebte Instrument in den Winkel zu stellen. Auf Kosten seines Sohnes und von dem wirtschaftlichen Verdienst seiner Frau zu

[1]) Hans von Bülow, Briefe V 413.

leben, ging dem tätigen, ſeinem Beruf mit Liebe ergebenen Manne gegen den Strich. Als dann verlautete, daß dem Alten das Treppenſteigen ſauer würde, was bei ſeinen Jahren begreiflich war, und ſich am Anſchar-Platze in der Nähe der alten Wohnung ein zwar weit teureres, aber bequemeres Logis darbot, beſtand Johannes auf dem ſofortigen Umzuge der Eltern. Frau Karoline vermietete ſeit dem Herbſt 1871 ihre Zimmer alſo nicht mehr im vierten Stock der Nr. 5, ſondern in der zweiten Etage des Eckhauſes Nr. 1. Sie lebte dort mit ihrem guten Alten allein, ſeitdem ihr einziger Sohn aus erſter Ehe, der Uhrmachergeſelle Fritz Schnack, nach Rußland auf die Wanderſchaft und in Petersburg auf Kondition gegangen war. Da wurde ihr im Januar 1872 plötzlich von dort gemeldet, daß Fritz ſchwerkrank im Spital liege; er hatte ſich bei einem Sturz aus dem Wagen eine Verletzung des Rückgrates zugezogen. Reſolut, wie Frau Karoline war, begab ſie ſich ſofort auf die Reiſe und brachte ihren armen Liebling mehr tot als lebendig nach Hamburg zurück. Der von Vater Brahms herbeigeholte Arzt fand den Zuſtand des Patienten zwar höchſt bedenklich, erklärte aber zur großen ſchmerzlichen Überraſchung der Mutter, daß ihr Mann, der bis dahin für geſund gegolten hatte, an einer weit gefährlicheren Krankheit leide. Auf Anordnung des Doktors gleich zu Bett gelegt, verfiel der Patient, nicht weniger erſchrocken als ſeine Umgebung, zuſehends von Tag zu Tage. Frau Karoline, die aus einem ins andere Zimmer, von einem zum anderen Krankenlager gehen mußte, befand ſich in großer Angſt. Von der Bösartigkeit des Leidens unterrichtet, das ihren Gatten dem Tode überlieferte — es war Leberkrebs, dieſelbe Krankheit, der auch Johannes Brahms fünfundzwanzig Jahre ſpäter erliegen ſollte — zögerte Frau Karoline nicht, den Tatbeſtand nach Wien zu melden. Johannes ließ alles im Stich, was ihn in Wien zurückhalten wollte, und eilte nach Hauſe.

„Ich bin", ſchrieb er am 2. Februar an Allgeyer „ſeit geſtern Abend hier in Hamburg. Sehr ſchlimme Nachrichten über das Befinden meines Vaters riefen mich. Ich ſcheine ihn ſehr bald verlieren zu ſollen; der Arzt wenigſtens gibt durchaus keine Hoffnung, und ſein Ausſehen iſt recht ſchlimm. Mir hat unterwegs die Phantaſie ſo traurige Bilder vorgeführt, daß ich eigent-

lich faſt beruhigt war, ihn noch am Leben zu finden und, wie es ſcheint, nicht gerade ſehr von Schmerzen geplagt zu ſehen. Wie ſehr hätte ich ihm ein längeres Alter gewünſcht, er genoß es ſo glücklich, nachdem er redlich geſchafft und gelitten hat — wie es dem Menſchen gegeben iſt. Die arme, brave Frau, meine Stiefmutter, ſcheint ein trauriges Schickſal erleiden zu ſollen: im Nebenzimmer liegt außerdem ihr einziger Sohn erſter Ehe, für den der Arzt das Schlimmſte befürchtet. Für heute nichts weiter. Meine Adreſſe iſt Anſcharplatz 5, ich weiß nicht für wie lange. — Mein Vater läßt Dich grüßen."

In ähnlicher Weiſe ſchreibt er an andere Freunde und Freundinnen, die den Vater kannten, und bei denen er ein Intereſſe für ihn vorausſetzte. Er iſt „ſehr zufrieden" und „freut ſich ſehr", rechtzeitig gekommen zu ſein.

„Mein Vater iſt ſehr ſchwach, leidet aber zum Glück nicht Schmerzen, ſondern liegt fortwährend in leiſem Schlummer. Doch hört er gern, ſobald man zu ihm ſpricht, und plaudert auch gern und wohlgelaunt ein wenig mit. So konnte ich ihm von Ihnen und manchen Freunden erzählen, und wir bereden auch, daß den Sommer Karlsbad ſehr nützlich ſein würde. Jedenfalls bin ich ihm ein großer Troſt und gar meiner zweiten Mutter . . . Mein Vater iſt übrigens erſt 66 Jahr. Der Tod käme wirklich zu früh, iſt doch ſein Leben ſchwer geweſen, eitel Mühe und Arbeit. Wie glückliches Alter hat er gekoſtet, er verdient es, auszuleben." (An Frau Dr. Ebner.) Derſelben Freundin meldet er den Tod des Vaters mit folgenden Worten: „Nur kurz will ich Ihnen mitteilen, daß mein Vater am Sonntag geſtorben iſt;[1]) nachdem er am Donnerstag heißen Abſchied von uns nahm, ſchwanden ſeine Kräfte durchaus, und iſt er dann zum Glück ſanft und ſchmerzlos verſchieden." — „Der Vater ſah im Tod ſo freundlich aus, wie ſelten, wie nur in behaglichſten Augenblicken." (An Levi.)

Wie erſchütternd und erhebend ſind dieſe Äußerungen in ihrer großartigen Einfachheit und ihrer durch Selbſtbeherrſchung erkämpften Ruhe! — Sie finden ihr Seitenſtück in den Briefen Leſſings, welche die Anzeige vom Tode ſeiner Frau und ſeines Söhnchens enthalten.

[1]) Johann Jakob Brahms ſtarb am 11. Februar 1872.

Frau Karoline und Herr Schnack konnten noch faſt Dreißig Jahre ſpäter nicht aufhören, das liebevolle Benehmen ihres angebeteten Stiefſohnes und -bruders zu preiſen, wenn ſie auf dieſe unvergeßliche Zeit zu ſprechen kamen, und in den Tränen, die ſie dem Andenken ihres Johannes weihten, zitterte ein Strahl freudigen Stolzes, daß ſie es waren, auf welche der des Vaters beraubte Sohn ſeine Liebe und Dankbarkeit übertrug.

Während der zehn Tage und Nächte, welche von der Ankunft des Sohnes bis zum Tode des Vaters vergingen, wich Johannes nicht vom Bette des Kranken; er zerſtreute und erheiterte ihn mit Erinnerungen an alte Hamburger Zeiten und ihre neueren gemeinſamen Reiſeabenteuer, oder täuſchte ihm eine noch ſchönere Zukunft vor, die er zur Seligkeit des Sterbenden mit den bunteſten und heiterſten Plänen in deſſen Lieblingsfarben ausmalte. Am Totenbette des Vaters ſöhnte ſich Brahms auch mit ſeinem Bruder Fritz Friedrich aus, der, nach ſeiner Rückkehr aus Süd-Amerika — er hatte ſich in den Jahren 1868/69 in Caracas (Venezuela) ein hübſches Sümmchen verdient — ein geſuchter Klavierlehrer in Hamburg geworden war[1]). So gering das Vermögen des Vaters war, — die Mutter erbte ungefähr dreitauſend Mark, ſo viele Umſtände und Verdrießlichkeiten verurſachte die Regelung des Nachlaſſes, die Johannes in ſeine Hand genommen hatte. Selbſtverſtändlich verzichtete er auf irgendwelche Wertgegenſtände zu gunſten der Mutter und Schweſter, der er außerdem noch ein paar hundert Mark aus eigenen Mitteln auszahlte, und nahm nur den Lehr- und Bürgerbrief des Vaters und ein Bild als Andenken mit. Außerdem beſtritt er ſämtliche aus dem Todesfall erwachſenen Koſten und ordnete an, daß alles Mögliche für die Wiederherſtellung ſeines Stiefbruders getan würde. Als dieſer ſich allmählich erholte, ſchickte er ihn, und zwar acht Jahre hinter einander, mit der Mutter jeden Sommer drei bis vier Monate aufs Land, nach dem ſeiner reinen, von Wäldern und Wieſen gewürzten Luft wegen berühmten Pinneberg in Holſtein. Er würde es gern geſehen haben, wenn Frau Karoline ihr Zimmervermietungsgeſchäft aufgegeben hätte und gleich nach

[1]) Vgl. Bd. I, S. 47, 406; Bd. II, 143.

Pinneberg gezogen wäre. Aber dazu war die rechtschaffene, arbeitslustige Frau erst zu bewegen, als sie um zehn Jahr älter geworden war. 1882 folgte sie ihrem Sohne, dem Brahms in Pinneberg ein Häuschen mit einem hübschen Uhrmacherladen eingerichtet hatte, dorthin nach. So erfüllte der treue Johannes ein Versprechen, das er dem Vater nicht mehr halten konnte, an der Frau, die mit ihm um den Hingeschiedenen trauerte, und vergalt das Gute, das sie dem geliebten Vater in den fünf Jahren ihrer Ehe getan hatte, tausendfältig ihr und ihrem Kinde. Dennoch war er weit entfernt von dem Gedanken, sich durch seine edle Handlungsweise etwa von einer ihm unbequemen Verpflichtung losgekauft zu haben. Was anderen eine Last gewesen wäre, war ihm eine Lust; die Zinsen, die seine Wohltaten trugen, dünkten ihm höher und köstlicher als die Prozente eines auf materiellen Nutzen angelegten Kapitals. Er hatte die größte Freude daran, daß er die beiden armen Menschen, welche er für wert erkannte, die Seinigen zu nennen, mit Geschenken überhäufen konnte, schalt, daß sie zu wenig verbrauchten, ermutigte sie zu Reisen und anderen kostspieligen Vergnügungen und bedachte sie auch in seinem Testament mit ansehnlichen Legaten. Ebenso unterstützte er seine Schwester Elise, die im Oktober 1871, durchaus gegen des Bruders Willen, einen betagten, mit sechs Kindern gesegneten Witwer, den Uhrmacher Grund, geheiratet hatte, bis zu ihrem, am 11. Juni 1892 erfolgten Tode. Zur Hochzeit hatte er ihr hundert Taler geschickt, mit der Bemerkung, daß er dieses Geschenk alljährlich erneuern werde, ließ ihr dann aber das Dreifache in Monatsraten zukommen.

Von all dem durfte bei Brahms' Lebzeiten nichts verlauten. Erst nach seinem Tode bekamen die stumm geborenen Wohltaten Zunge und Sprache und verkündigten das Lob des herrlichen Menschen[1]).

[1]) Ein besonders charakteristischer Zug des Meisters, der hierher gehört, ist uns in einem Briefe des Herrn Schnack an Frau Truxa überliefert; er kann nicht besser geschildert werden als mit den schlichten Worten des Schreibers: „Im Dezember 1884 kam Johannes nach Hamburg, um seine vierte Symphonie zu dirigieren. Damals wohnten wir schon in Pinneberg, und Johannes logierte in Mosers Hotel. Denken Sie sich, was tut Johannes?

Am 22. Februar war Brahms wieder in Wien, wie wir einer unter diesem Datum an Rieter abgegangenen Bestellung entnehmen, die er unmittelbar nach seiner Ankunft gemacht haben muß: „Lieber Herr R. Seien Sie doch so gut, sofort eine Orgelstimme zu meinem Deutschen Requiem an Kapellmeister Wüllner in München zu schicken. Weiteres nächstens und besten Gruß.“ Wüllner, ein in jeder Art von chorischer Musik unerreichter Musterdirigent, hatte das Werk mit der größten Liebe einstudiert und brachte es am 24. März in einer Odeonsakademie zur Aufführung. Die Soli wurden von Frau Possart und Herrn Nicklitschek, Mitgliedern der Münchner Hofoper, gesungen. Wie wenig vertraut das Münchener Publikum mit Brahms damals war, ist der wohlwollenden Notiz zu entnehmen, welche Fr. Stetter, das Musikorakel Isar-Athens für die „Allgemeine musikalische Zeitung“ über das Ereignis verfaßte. „Das Schaffen dieses talentvollen Schülers von Robert Schumann“ heißt es, „ist hier bisher öffentlich nur durch ein Sextett und einige mehrstimmige Lieder sehr mangelhaft bekannt geworden, und drückt Referent die Hoffnung aus, eine wiederholte Vorführung des Werkes werde das Verständnis des Publikums und dessen Anerkennung bedeutend steigern.“ Woher sollte auch das richtige Verständnis für Brahms bei den Münchnern kommen, die sich nur für Wagner und Lachner ereiferten, da nicht einmal tonangebende und wirklich gebildete Musiker sich über das Werk und seinen Meister orientieren konnten! Cornelius, der an seine Schwester schrieb: „Den Leuten zum hundertsten Male mit allen schönen und reichen Mitteln der Kunst vorzusingen, wie das Mittelalter sich den Tod gedacht hat, das könnte mich doch nicht reizen“, stand mit dieser sonderbaren Meinung in München nicht allein. Da hätte nur Levi helfen und durchgreifen können. Er hatte einen Ruf nach München erhalten, wo er sich mit Wüllner in die

---

Er schreibt an uns, da er nicht Zeit hat nach Pinneberg zu kommen (er mußte die Proben leiten), so solle Mutter während der ganzen Zeit, wo er in Hamburg war, bei ihm im Hotel wohnen, Zimmer an Zimmer, welches Mutter auch getan hat. Denken Sie sich an: der große Meister geniert sich nicht, seine Stiefmutter, die einfache Frau, neben sich wohnen zu haben. Liebe Frau Truza, Sie glauben natürlich, was ich schreibe, weil Sie Johannes ja ebensogut kennen, wie wir. Mancher wird es gar nicht glauben.“

Agenden eines ersten Hofkapellmeisters teilen sollte, und war im Begriffe, ihm zu folgen.

Für seinen Abschied von Karlsruhe bereitete das Großherzogliche Hoforchester, das Levi acht Jahre hindurch musterhaft und zur allgemeinen Zufriedenheit geleitet hatte, ein großes Konzert vor. Außer dem Philharmonischen Verein waren Klara Schumann und Julius Stockhausen zur Mitwirkung herangezogen worden. Brahms aber wurde als Zuhörer erwartet, um der ersten vollständigen Aufführung seines „Triumphliedes" beizuwohnen. Das Konzert fand am 5. Juni im Karlsruher Hoftheater statt, und das „Triumphlied" wurde zu einem Liede des Triumphes für Brahms und seinen dirigierenden Freund Levi. Stockhausen ließ es sich nicht nehmen, das kurze Solo zu singen, und dies um so weniger, als er Gelegenheit hatte, sich und das Publikum mit einer Händelschen Arie und den von Brahms instrumentierten Schubertschen Liedern „Greisengesang", „Memnon" und „Geheimes" schadlos zu halten. Frau Schumann spielte das Klavierkonzert ihres Gatten und ein paar Solostücke, darunter die von Brahms für Klavier gesetzte Gavotte aus Glucks „Paris und Helena". Eröffnet wurde die musikalische Abschiedsfeier mit Beethovens achter Symphonie; den Schluß machte das „Triumphlied". Wir besitzen ein klassisches Referat über die denkwürdige Aufführung. Es rührt von einem Ohrenzeugen her, der, obwohl durch Privatinteressen beteiligt, doch über jeden Verdacht der Schönfärberei erhaben ist: von Brahms selbst. Billroth hatte das „Triumphlied" in den verschiedenen Stadien seiner Entwicklung kennen gelernt und sich darüber in einer für Brahms sehr ehrenvollen Weise ausgesprochen. Er wollte nach Düsseldorf zum Rheinischen Musikfest reisen, um das Werk zu hören. Nachdem sich die dortige Aufführung zerschlagen hatte, war er von dem Komponisten eingeladen worden, dem Konzert in Karlsruhe beizuwohnen. Billroth konnte der Einladung nicht folgen, übersandte aber Brahms einen silbernen Pokal, aus dem er, wie er sagte, dem Freunde gern, am liebsten im Elsässer Weine nach dem Konzert zugetrunken hätte. Darauf antwortete ihm Brahms:

„Lieber Freund, ich kann mir kein Genügen tun, wenn ich versuche, Ihnen zu schreiben und zu danken. Es müßte ein

Beſchreiben werden, mit welchen Gefühlen ich etwa den Poſtzettel in der Hand hielt, oder wie Frau Schumanns edles Geſicht ſtrahlte, oder wie wir bei Levi zuſammenſaßen und über Männer Ihrer Art ganz feierlich ſprachen. Es iſt Ihnen ſo natürlich, das Beſondere zu tun, daß Sie die Wirkung nicht denken und ſich darüber verwundern würden.

Der Becher iſt an jenem Abend und hernach wie oft gefüllt — wenn ich ihn in der Hand hielt, habe ich nur aufs Herzlichſte an Sie denken können. Man kann einen Dank nicht mit Trompeten und Pauken begleiten, im Gegenteil, ſo viel wärmer, ſo viel leiſer wird er, und ſo glauben Sie nur einfach, daß Sie mich und die Freunde nicht mehr überraſchen, rühren und erfreuen konnten.

Daß Sie das Konzert nicht gehört, muß ich hinterher ſehr beklagen. Sie haben nicht leicht ein vornehmeres und ſchöneres gehört. Ich habe wohl kaum je ſo ſehr den Eindruck gehabt, daß jeder übervoll ſeine Schuldigkeit tue. Jeder ſang und ſpielte, als ob von ihm allein das Ganze abhinge, wie es denn ja ſein muß, ſoll etwas vortrefflich werden. Aber das war diesmal faſt luſtig zu ſehen und zu hören. So werde ich auch mein Lied, das doch auf größere Maſſen berechnet iſt[1]), doch nicht leicht mit mehr Vergnügen hören. Die Leute haben es wirklich gemacht, wie unſere Soldaten in Frankreich, wo ja auch tauſend an ihrem Platz ſo gut wie ſonſt ihrer hunderttauſend, das Beſte leiſteten. Das Stück trat einem ſo vortrefflich kühn und lebendig entgegen, ich konnte mich kaum verwundern, daß es derart zündete — aber einer zweiten Aufführung werde ich vorſichtig aus dem Wege gehen.

Nun aber, mein lieber Freund, höre ich auf, denn ich bin in Verſuchung wieder vom Pokal anzufangen. So guten Einfall hätte ich fürs Triumphlied haben ſollen, ſo guter iſt keiner darin . . . ."

Seine Reiſe nach Karlsruhe hatte Brahms ſchon Ende April von Wien aus über Nürnberg, Würzburg und Stuttgart angetreten. In Nürnberg war ein Raſttag der deutſchen Kunſt — und beſonders Peter Viſcher, — in Würzburg ein zweiter dem Beſuche

[1]) Nach Gehrings Bericht zählte der Chor nur 150 Mitglieder.

ſeines Spezialdichters Daumer gewidmet worden, dem er ſich tief verpflichtet fühlte. Zur Ergänzung von früher Geſagtem[1]) diene die Bemerkung, die Brahms gegen Simrock fallen ließ, es könnte ſelbſt ein Verlegerherz rühren von dem alten Herrn zu hören. „Ich habe ihm nun verſprochen zu ſchicken, was ich von ihm komponiert — die Anſicht iſt wohl alles, woran er ſich erfreuen wird. Rieter hat ſeine Sachen geſchickt, aber Sie haben das Beſte.“ (Er meint die „Liebeslieder“.) In Stuttgart, wo er länger verweilte, habe er jeden Tag, ſagt Brahms, „was Beſonderes“ mit Stockhauſen muſiziert. Dem Verleger zur Beruhigung teilt er mit, der Sänger habe in ſeinem Stuttgarter Konzert, das er am 1. Mai gab, einiges aus Simrocks „ausgezeichnetem Verlage“ vorgetragen, was ihm, Brahms, großen Genuß verſchafft hätte. „In der Tat“, fährt er ſcherzend fort, „die gebildete Welt muß es Ihnen Dank wiſſen, daß Sie ihr die vortrefflichen Werke (des ergebenſt Unterzeichneten) zum Gemeingut machen. Welche Verdienſte erwerben Sie ſich, welches Denkmal ſetzen Sie ſich. Ha, ha, wer lacht da?“ — Weniger harmlos und ſcherzhaft gemeint iſt die beißende Bemerkung, Simrock werde wohl für England ein anderes Titelblatt zu dem im Stiche befindlichen „Triumphliede“ anfertigen laſſen, damit das ſchöne neutrale Gefühl nicht beleidigt werde. „Vielleicht wäre eine Kanone mit einem Hindu vor der Mündung ſympathiſcher.“

Brahms, der in Baden-Baden noch niemals konzertiert hatte, ließ ſich für ein Honorar von tauſend Franks engagieren und wirkte in der erſten Matinée für klaſſiſche Inſtrumentalmuſik mit, die am 29. Auguſt ſtattfand. Er war als Virtuoſe (mit Schumanns a-moll-Konzert), Komponiſt und Dirigent (mit ſeiner A-dur-Serenade) in einer Perſon angekündigt, und befriedigte das maſſenhaft herbeigeſtrömte Publikum in jeder von dieſen Eigenſchaften vollkommen. Richard Pohl, der vom Stabstrompeter der Leipziger Zukunftsmuſik zum Tam-Tam-Schläger der Badener Kurverwaltung herabgekommen war, ließ einen rieſigen Reklameartikel über Brahms im „Bade-Blatt“ erſcheinen, den er zum Wiederabdruck an das, 1870 von E. W. Fritzſch in Leipzig gegründete „Muſikaliſche

[1]) Bd. II, S. 136 ff.

Wochenblatt“ beförderte. Wir möchten das scheinheilige Gesicht des neudeutschen Musikästhetikers beobachtet haben, das er schnitt, als er, ohne mit der Wimper zu zucken, den zweifellos wahren Satz niederschrieb: „An Widersachern hat es ihm (Brahms) von Anfang an nicht gefehlt, — dies war aber gerade der beste Beweis für seine künstlerische Bedeutung, und so ist er von Jahr zu Jahr mit einer Selbständigkeit und Konsequenz auf seinen Bahnen weitergeschritten, welcher selbst seine Gegner (von dem nie aussterbenden großen Stamme der Philister) ihre Hochachtung schließlich nicht versagen konnten.“ Also sprach damals der öffentliche Pohl, der Oberoffiziosus des „Bade-Blattes“, wenn er als spät bekehrter Paulus dem früher verachteten und verlästerten Messias seine Aposteldienste unter die Nase reiben wollte. Privatim hatte er noch immer eine andere Meinung, die er für die seinige halten mochte, obwohl sie ihm vor zwanzig Jahren von Brendel und Liszt eingegeben worden war. Frau Luise Pohl, die in der Frankfurter Zeitung vom 14. April 1907 mit „Brahms-Erinnerungen“ das Gedenken an alte Baden-Badener Zeiten wieder aufleben ließ, erzählt dort von einer Abendgesellschaft in ihrem Hause, bei welcher Bülow mit Sarasate, Coßmann und Krasselt das Brahmssche „Klavier-Quartett“ — es war das in c-moll op. 60 — spielte. Nach dem Spiel habe Bülow zu Pohl gesagt: „Pohl, Du bist stehen geblieben“, worauf ihr Gatte entgegnet habe: „Und Du, mein Freund, bist zurückgegangen!“

Mag man die äußerst bedenklichen Verdienste, die sich Pohl als Schriftsteller um Brahms erworben hat, so hoch oder niedrig anschlagen, wie man will und kann — einen großen Gefallen hat er ihm jedenfalls erwiesen, freilich ohne es zu beabsichtigen und zu ahnen, einen zufälligen Gelegenheitsdienst erster Klasse, der seine unüberlegten Torheiten und bewußten Ränke paralysiert: er hat Brahms mit Bülow zusammengeführt, und zwar auf einem Terrain und zu einer Zeit, wie sie günstiger kaum hätten gedacht werden können.

Unter den Bäumen der Lichtentaler Allee, wo sonst die männlichen und weiblichen Kreaturen des Franzosenkaisers zwischen den eleganten Vertretern aller Nationen promenierten, wären sie noch wenige Jahre vorher im Getümmel einander ausge-

wichen. Jetzt aber ließ sich sogar der abgelegene Lichtentaler Hügel nicht mehr unbemerkt umgehen, und es wäre ein offenkundiger Affront gewesen, wenn ein Hans von Bülow, der bei Richard Pohl vorsprach, einen Meister wie Johannes Brahms nicht begrüßt haben würde, nachdem er im Hause des gemeinsamen Bekannten vergnügte Stunden mit ihm verlebt hatte.

Hans und Johannes traten einander näher bei dem Diner, mit welchem der seit 1870 verwitwete Richard Pohl seine Verlobung mit der liebenswürdigen und aufgeweckten Luise Eyth, einem Bruderkinde seiner ersten Frau Johanna und Tochter des großherzoglichen Garteninspektors in Baden-Baden, feierte, und ein dritter Hannes: Johann Strauß hielt ihre Hände fest, wie er ihre Herzen längst gefangen hielt. Brahms und Bülow haben sich bei Pohl in Strauß gefunden. Ihre Schwärmerei für den Wiener Tanzpoeten war der erste Punkt, in dem ihre künstlerischen Neigungen zusammentrafen, und er blieb nicht lange der einzige[1]).

Bülow hatte einige Zeit vorher die furchtbarste Krise seines Lebens überwunden, an der jeder andere, der nicht neben dem überreizten Feingefühl des großen Künstlers dessen fabelhafte Willensstärke und zähe Widerstandsfähigkeit besaß, zu grunde gegangen wäre. Nun fing er gerade an, sich von dem physischen und moralischen Zusammenbruche, in den er durch seine kindliche Vertrauensseligkeit und seinen männlichen Edelsinn geraten war, zu erholen. Zwar wagte er noch immer nicht, die Segnungen seiner Rekonvaleszenz zu genießen, weil ihm dies sein maßloser Stolz und sein heroisches Pflichtgefühl verwehrten, sondern er betrieb seine innere und äußere Wiederherstellung mit einer Art von ingrimmigem Trotz, mit Bußübungen einer gegen sich selbst wütenden Raserei, die einen Schwächeren abermals aufgerieben

[1]) „Meine Station in Baden-Baden", schreibt Bülow am 13. September (von Wiesbaden) an seine Mutter, „hat sich weit über Absicht verlängert. Das schöne Wetter, das angenehme Ensemble-Musizieren mit dem alten trefflichen Freund Coßmann, der mir immer noch der sympathischste Violoncellist bleibt — vor allem aber der charmante Zauberer Johann Strauß, dessen Kompositionen, von ihm selbst mit so einziger Grazie und rhythmischer Feinfühligkeit dirigiert, mir einen der erquickendsten Musikgenüsse gewährt haben, dessen ich mich seit langer Zeit entsinne." Bülow's Briefe Bd. V, S. 26.

hätten. Aber er war als ein von ſchwerer Krankheit Geneſender deſto empfänglicher für die großen Schönheiten der Welt und die kleinen Annehmlichkeiten des Daſeins, welche nicht unbeachtet an ſeinen friſch erſchloſſenen Sinnen vorübergehen konnten. Nach den grauen Schattenjahren ſeiner Florentiner Selbſtverbannung brachten ihm die ſonnigen Ruhetage, die er ſich in den Tälern des tannenduftigen Schwarzwaldes vergönnte, einen erwünſchten Waffenſtillſtand, und er raſtete auf ſeinem mit lebensgefährlichen Monſtre-Konzerten umſtellten Kriegspfade, der ihm den Weg in die Freiheit erkämpfen ſollte, wie ein Held, der ein wenig ſkeptiſch und ſpöttiſch auf allzu leicht errungene Siege zurückblickt und ſich nach neuen Abenteuern und Strapazen ſehnt. Da trat die wangenrote, blonde, blauäugige Muſe wieder auf ihn zu, die ihm ſchon einmal in urvordenklichen Zeiten begegnet war.

Diesmal trug ſie noch die ſchimmernde Rüſtung der Pallas Athene, welche ſie angelegt hatte, als ſie ihr „Triumphlied" wider den Erbfeind ſang, und ſchien willens, ſich jeden Augenblick in den getreuen Mentor zu verwandeln, in deſſen Geſtalt ſie ſchon manchem Laertiaden die richtige Straße gewieſen hatte. Freundlicher und verheißungsvoller als jemals zuvor lächelte ſie den Verſtörten an, der bei den verblaſſenden Idolen der franzöſiſch-romantiſchen Schule vergebens Troſt und Frieden ſuchte, und wenn er die holdſelige Erſcheinung auch noch nicht ihrem ganzen Werte nach ſchätzen und würdigen konnte, ſo ließ ſie ihn doch in ahnungsvoller Seele vorempfinden, was ſie ihm einmal ſein und bedeuten würde. Nach und nach ſank der verhüllende und verſchönernde Schleier von den Wahn- und Mißgebilden einer krankhaft exaltierten Phantaſie, welche in der gewaltſamen Vermengung heterogener Elemente und Stilarten das Heil der Muſik, ja der Kunſt überhaupt erkennen wollte, — der Zauber verflog allmählich mit dem Nimbus, der die Häupter ſeiner Partei umſtrahlt hatte, und die Natur blickte hier wie dort ernüchternd und abſchreckend hervor. Wie wohl mußte es Bülow tun, als er, nachdem er ſo bittere Erfahrungen mit Menſchen hatte machen müſſen, die er für ſeine nächſten Freunde hielt, in dem charakterfeſten, geraden und zuverläſſigen Brahms dieſelbe ihm verwandte kandide Natur wiederfand, die ihn vor achtzehn Jahren bei ihrer erſten Begeg-

nung in Hannover sofort gewonnen hatte und auch festgehalten haben würde, wenn eben nicht mächtigere konträre Einflüsse dies verhindert hätten[1]).

Welche Vorteile für Brahms aber aus der Annäherung Bülows erwuchsen, läßt sich gar nicht berechnen, da Bülow in der Folge mit derselben, jeden Widerstand über den Haufen rennenden, fortreißenden und überzeugenden Impetuosität für Brahms und dessen Werke eintrat, mit der er einst der „Zukunftsmusik" und deren Göttern gedient hatte. Daß es dabei ohne empfindliche Reibungen, Rückfälle und Rückschläge nicht abging, und der Streiter in der Hitze des Gefechtes auch den eigenen Freund verletzte, soll nicht verschwiegen werden. Aber die Popularisierung der Brahmsschen Musik wäre kaum so schnell und so gleichmäßig fortgeschritten, wenn Bülow ihr nicht auf die Beine geholfen hätte. Und er begann seine erfolgreiche Propaganda nicht erst als Dirigent der Meininger Hofkapelle, wie mancher glaubt, sondern lange vorher. Ihre ersten Anfänge und Vorbereitungen sind auf den Hochsommer 1872 und die mit Brahms in Baden-Baden verlebten Stunden zurückzuführen, denen sich andere in Wien anschlossen, wo Bülow im November vier Konzerte gab[2]). Von dieser Zeit an kommen abfällige Bemerkungen über Brahms in Bülows Briefen, wie sie noch Ende der Sechzigerjahre ihm gelegentlich aus der hitzigen und spitzigen Feder liefen, nicht mehr vor. Dagegen erscheint der Name des vormals Geschmähten immer häufiger auf den Konzertprogrammen des die Welt in Kreuz- und Querzügen durcheilenden Ahasverus des Klaviers. Im November 1872 hat Bülow im ersten seiner Wiener Konzerte das es-moll-Scherzo, die Händelvariationen und zwei der Balladen

[1]) „Seine ehelichen Erlebnisse", sagte Brahms von Bülow zu Wendt, „haben ihn unglücklich gemacht. Aber auch das Verhältnis zu Liszt. Für den hat er die größte Pietät gehabt, aus seinen Kompositionen zu machen gesucht, was sich machen ließ; kam aber allmählich doch dahinter, daß eigentlich gar nichts daran ist. Er hat mir einmal gesagt: ‚Ich muß immer so vielgeschäftig und aufgeregt sein, um mich zu zerstreuen. Denn ich habe so Schweres durchlebt, daß mich die Erinnerung daran umbringen könnte'".

[2]) „Mein letztes Wiener Konzert weihte einen neuen Saal (Bösendorfer) ein, der sich über alles Erwarten akustisch so glänzend bewährt hat, wie optisch." Bülow's Briefe Bd. V, S. 38.

aus op. 10 gespielt, dieselben Stücke dann auf seiner Tournée in Würzburg, Frankfurt a. M., Köln, Koblenz, Mannheim, Karlsruhe wiederholt, und sich bei Brahms mit den gedruckten Belegen seiner missionären Tätigkeit ausgewiesen. Den Konzerten, die Bülow noch im September in Baden-Baden gab, konnte Brahms nicht mehr beiwohnen, da er Mitte dieses Monats von seinem letzten längeren Lichtentaler Sommeraufenthalt nach Wien abreiste.

Er wollte eigentlich vorher noch in die Schweiz gehen, aber vielerlei, darunter eine Menge von Besuchen, hatte ihn immer wieder zurückgehalten. Reinthaler war wieder dagewesen, seine Freundin Ottilie Ebner ebenfalls, und Simrock hatte gar mit Familie einen sechswöchentlichen Aufenthalt in Baden-Baden genommen. Nun galt es für den Winter in Wien vorzusorgen. Vor ihm waren die bei Rieter bestellten Stimmen zum Dettinger Te Deum und zu „Saul" dort eingetroffen. Der gleichen Sorge ist zum Teil der Abschiedsbrief gewidmet, den er nicht mehr von Lichtental, sondern schon von Wien aus an Hermann Levi richtete.

Der neue Münchener Hofkapellmeister hatte die freie Zeit, die ihm zwischen Karlsruhe und München gehörte, zu einer italienischen Reise benutzt, kam Anfang Oktober noch einmal nach Karlsruhe zurück und trat am 15. Oktober sein Amt in München an. Brahms, der die Rückkehr des Freundes nicht mehr abwarten konnte, schrieb ihm:

„Lieber Freund, ein p. p. c. will ich doch noch in Karlsruhe abgeben, und Dich bitten, unsere Freunde — und Freundinnen wirklich recht von Herzen zu grüßen. Für Dich freilich wird (und darf) der Abschied nicht gar so energisch sein, die Weihnachtstage wirst Du doch im gewohnten Kreise zubringen[1]) — aber ob und wann ich die gute Residenz und die netteren Menschen darin wiedersehe!? Wann geht denn Allgeyer nach München?[2]) Laßt mich nicht ganz außen sein und bleiben!

Deine italienischen Wanderungen habe ich unaufhörlich in

---

[1]) Bei Levis Schwester, Frau Mombert, mit der Brahms viel verkehrte. Sie war lungenkrank und lebte in Karlsruhe, bis sie im Juli 1873 ihrem Leiden erlag.

[2]) Allgeyer folgte Levi bald nach und wohnte bis zu seinem Tode (1900) in München.

Gedanken mitgemacht, und jedesmal, wenn ich mein Komitee witterte, mit verstärktem Neidgefühl. Ich habe Dir nicht dorthin geschrieben, auch nicht an Homann[1]), weil's doch wohl zu spät gewesen wäre. Aber ich will ja die Oper nicht aufführen, sondern nur Einzelnes singen lassen! So genügte, mir für den Gebrauch denn der mitgenommene Text.

Bekümmere und interessiere Dich doch um die Denkmäler der Tonkunst. Der fünfte Band, Te Deum von Urio, wird Dich erstaunlich amüsieren! Auf den ersten zwei Seiten gleich Saul und Te Deum von Händel, ungemein frappant. Überhaupt, bekümmere Dich um Chrysanders Tätigkeit, das ist doch ein ordentlicher Kerl! Ich schämte mich die Jahrbücher nicht zu haben — zwei Exemplare lieh ich von Stockhausen und Joachim, beide waren unaufgeschnitten! Da hörte ich auf mich zu schämen, und jetzt habe ich sie auch[2]).

Doch Du wirst gerade Zeit und Lust zum Plaudern haben. Hilf also weiter den weinenden Frauenzimmern packen, die Hauptperson wirst Du nicht dabei sein.

Noch einmal grüße herzlich und laß von München öfter hören!"

Nicht in der besten Laune, sondern mit Seufzen begann Brahms seine Tätigkeit als artistischer Direktor der „Gesellschaft der Musikfreunde". Die lange hingezogenen Präliminarien waren, wie er an Frau Ebner, die ihn umsonst in der lieblichen Öd[3]) erwartete, schreibt, daran schuld, das so viel Nötiges versäumt und aufgeschoben wurde. Nun konnte er seine Kopisten nicht loslassen und mußte in der Stube hocken, anstatt sich im Grünen zu ergehen. Aber wenn er auch seufzte nnd klagte, er freute sich doch auf seine Chorübungen, Orchesterproben und Konzerte, und saß nicht ungern in der hellen geräumigen Vorderstube seiner neuen Wohnung, die er um die Jahreswende 1871/72

---

[1]) Souffleur und Notenschreiber der Karlsruher Oper. Es handelt sich um Cherubinis „Medea".

[2]) Chrysanders „Denkmäler der Tonkunst", die Vorläufer der seit 1892 erscheinenden „Denkmäler deutscher Tonkunst"; — die „Jahrbücher für Musikwissenschaft" von 1863 und 1867.

[3]) Vgl. Bd. II, 106.

bezogen hatte. Als Brahms nämlich zu bemerken glaubte, daß man mit seinem Engagement bei der Gesellschaft der Musikfreunde Ernst machte, war er wieder auf die Suche nach einem passenden Quartier gegangen und hatte auf der Wieden in der Karlsgasse Nr. 4 gefunden, was seinen bescheidenen Anforderungen entsprach. Es waren zwei, durch eine Glastür mit einander verbundene Räume, ein Vorder- und ein Hinterzimmer, im dritten Stocke eines alten, verwohnten Wiener Zinshauses, ohne jeden Komfort, mit wackeligem, schadhaftem Gerümpel notdürftig möbliert, wie sie in Wien zu tausenden an alleinstehende kleine Beamte, Studenten oder junge Kaufleute vermietet werden. Und solche logierten auch in den übrigen Teilen der acht Fenster breiten Etage, meist als Pensionäre einer Familie Vogl, die von dem Vermietungsgeschäft lebte, wie einst die Brahmsschen Eltern in Hamburg. Der neue Zimmerherr, der die Freiheit, auswärts im Gasthause zu speisen, nicht aufgeben mochte, entschädigte Vogls mit einem höheren Zins: er zahlte pro Monat fünfunddreißig Gulden! Soviel hatte sich Brahms noch keine Wohnung kosten lassen; er wußte, was er seiner Würde als artistischer Direktor der „Gesellschaft" schuldig war. Über den Trödel seines Hausrates sah er hinweg — sehr möglich, daß er ihn überhaupt kaum bemerkte. Auch genierte es ihn nicht, daß er, um in sein Zimmer zu gelangen, einen zwei Fenster langen schmalen Gang passieren mußte, der an der Küche vorüberführte. Da die Küche ihr Licht von den Außenfenstern des Hauses empfing, so standen ihre Fenster nach dem Gang zu gewöhnlich offen, und jeder, der Brahms besuchte, mußte wohl oder übel erfahren, was dort vorging. Ein anderer Übelstand der Wohnung war, daß man zuerst ins Schlafzimmer des Meisters eintrat, in dem er sich tags über nicht aufhielt, so daß niemand wissen konnte, ob er gerade zum Empfange bereit war. Gefragt wurde er nur in seltenen Ausnahmefällen. Jeder, der Fräulein Ludovika Vogl oder dem Küchenmädchen unverdächtig schien, fand ohne vorherige Anmeldung Einlaß. Auf vornehmen Besuch war Brahms nicht eingerichtet, und doch sprachen in den fünfundzwanzig Jahren, die er dort wohnte, hohe und allerhöchste Herrschaften, große Herren und elegante Damen genug bei ihm vor, ohne an den Eigentümlich-

keiten und Hindernissen seiner Behausung Anstoß zu nehmen. Die Wohnung in der Karlsgasse Nr. 4 ist dieselbe, welche unzählige Male beschrieben worden ist. Brahms hat sie mit keiner anderen mehr gewechselt und ist darin gestorben. Ihre Zimmer haben historische Berühmtheit erlangt, und es verlohnt wohl der Mühe, sich ein wenig näher in ihnen umzuschauen; denn in ihrem Mangel und Überfluß spiegelt sich getreu das Wesen ihres Inhabers ab[1]).

Ehe die Einrichtung den Zustand erhielt, in welchem sie Brahms hinterließ, waren durchgreifende Veränderungen mit ihr vorgegangen. Die Familie Vogl starb in der ersten Hälfte der Siebzigerjahre bis auf Fräulein Ludovika aus. Als sich Brahms 1877 den Hauptteil seiner Bibliothek, die bis dahin noch immer in Hamburg auf dem Dachboden bei der Stiefmutter in Kisten verpackt stand, nach Wien kommen ließ, trat Fräulein Vogl ihrem Untermieter noch ein drittes zweifenstriges Gassenzimmer ab, das jetzt zum Schlafraum gemacht wurde, während Bücher und Noten anfangs im Hofzimmer aufgestellt worden waren. Auf diese Art gedachte Brahms seinen Gästen ein würdigeres Entrée zu bereiten, räumte dann aber alles wieder um, da sich die Anordnung praktisch nicht bewährte, und er weder seine Nachbarschaft stören, noch von dem Lärm auf der Straße gestört sein wollte. Die glattgehobelten, braun angestrichenen Repositorien, eine altmodische Servante und Robert Schumanns Flügel waren so ziemlich das Einzige, was Brahms damals von eigenen Einrichtungsstücken besaß. Erst 1887, als sein altes Fräulein starb, und Frau Celestine Truxa, die Witwe des publizistischen Schriftstellers Dr. Leo Robert Truxa, die Stelle der Hauswirtin einnahm, erhielt die Wohnung ein freundlicheres Ansehen. Von den Luxusmöbeln, mit denen Frau Truxa die Zimmer ihres Miters hätte ausstaffiereu können, wollte Brahms allerdings nichts wissen. Sie mußte sie verkaufen und

[1]) Zum Führer dient uns dabei das Victor von Miller'sche „Brahms-Bilderbuch", das auf sechs Doppeltafeln und neun Textseiten eine detaillierte Schilderung der hier in Frage kommenden Objekte enthält. Das Haus in der Karlsgasse steht nicht mehr. In dem von der Wiener Brahmsgesellschaft gegründeten Brahms-Museum aber soll der käuflich erworbene Hausrat genau nach Maß und Ordnung seines ehemaligen Zustandes wieder aufgestellt werden.

einfachere anſchaffen, die ſeinen Gewohnheiten beſſer entſprachen. Alle drei Gelaſſe erhielten friſch getünchte Wände, die ein und dasſelbe, durch die Schablone gepinſelte Muſter in verſchiedenen matten Farben aufwieſen; auf den gewichſten, alten riſſigen Parkettböden lagen mit Ausnahme zweier Läufer, die Brahms von Freunden aufgenötigt wurden, keine Teppiche.

Wenige Bilder hingen an den Wänden: im Schlafzimmer „Der Friedensſchluß zu Münſter“ (Stich vor der Schrift nach dem Gemälde von Barthel van der Helſt), über dem Bett ein Porträt Sebaſtian Bachs (die Rohrbachſche Lithographie); im Muſikzimmer über einem, von Brahms niemals benutzten braunen Lederſofa (Schlafdivan) Steinlas Stich nach Rafaels Sixtiniſcher Madonna, daneben links, ebenfalls in Kupfer geſtochen, Ingres' Cherubini — die Muſe mit dem Lorbeer hatte ſich auf den Wunſch des Beſitzers, der „dieſes Frauenzimmer“ nicht „mochte“, hinter einem auf Papier gezeichneten, über das Glas gelegten Vorhang verſtecken müſſen, — rechts unter der Büſte Beethovens (nach der Kleinſchen Maske) eine von Klinger radierte Landſchaft Böcklins, davor eine Bronzetafel mit Bismarcks Kopf; neben der Schlafzimmertür rechts über einem angeblich von Haydn herſtammenden Tafelklavier Rafael Morghens Stich nach Guido Renis „Apollo im Sonnenwagen“, links Hogarths „Händel“ (ein Turnerſches Schabkunſtblatt) und der Knabe Mendelsſohn am Klavier. Über dem Schreibtiſch am zweiten Fenſter lächelte Lionardos „Monna Liſa“ (von Calamatta geſtochen) auf den ungeduldigen Briefſchreiber herab, unter ihr befand ſich ein Stich des Rietſchelſchen Doppelmedaillons „Robert und Klara Schumann“ mit Dedikation; im Bibliothekzimmer, wo die Längswand und ihre in die Nebenwohnung führende Tür mit Bücher- und Notenregalen verſtellt war, gab es nur am Fenſterpfeiler Platz für eine photographiſche Reproduktion der „Apokalyptiſchen Reiter“ von Cornelius. In dieſem wie im Schlafzimmer deuteten ganz kurze, kaum die Oberfenſter bedeckende durchſichtige Lambrequins die Abſicht an, irgend etwas zum Schmucke der nüchternen Maueröffnungen zu tun. Die längeren Tüllgardinen im Muſikzimmer waren ſo dünn, daß auch ſie das Tageslicht voll hereinfluten ließen. Zwiſchen den beiden Fenſtern, von denen man zur kupfer-

grünen Kuppel und den merkwürdigen Säulen der Karlskirche hinübersah — eine Aussicht, die Brahms sehr liebte — befand sich der ihm von Streicher ins Haus gestellte Konzertflügel, nachdem Brahms das Klavier Schumanns dem Museum der „Gesellschaft" verehrt hatte. Der stets geschlossene Deckel des Klaviers diente Brahms als Auslegetisch. Dort wurden Uhr, Schlüssel, Augengläser, Portemonnaie, Zigarrenetuis, Kalender, Notizbücher und Schreibtäfelchen deponiert. Über dem Klavier zwischen den Fenstern hing ein Spiegel — für Brahms das unnötigste Möbel der Welt, da er prinzipiell niemals in einen solchen hineinsah und von seiner Kurzsichtigkeit in diesem Grundsatz unterstützt wurde. Er besah sich lieber inwendig, komponierte auch vor dem Spiegel so wenig wie am Klavier, sondern überließ dieses selbstgefällige, dilettantenmäßige Vergnügen denen, die es verstehen, interessante Posen einzunehmen und sich möglichst effektvoll in Szene zu setzen.

Auf dem Tisch vor dem Sofa, das, wie der daneben lehnende geschnitzte Schaukelstuhl (ein Geburtstagsgeschenk), nur von seinen Gästen benutzt wurde, während er selbst ihnen immer auf einem gewöhnlichen Rohrstuhl oder am Klavier gegenübersaß, mußte Tag und Nacht die Kaffeemaschine mit Service und der irdene Tabaksbehälter in Bereitschaft stehen. Er kochte sich sein Lieblingsgetränk selbst, wie er auch seine aus verschiedenen Tabakssorten gemischten Zigaretten eigenhändig drehte. Die Mitte des Bibliothekzimmers nahm ein altmodisches Mahagoni-Stehpult ein, an welchem er las oder auch Noten schrieb. Welche Schätze an kostbaren Büchern, Stichen, Zeichnungen und Handschriften in der Bibliothek aufgestapelt waren, läßt sich bei seinen früh erwachten antiquarischen Neigungen und dem tatkräftigen Willen seiner Freunde, sie zu unterstützen, leicht denken. Die eigenhändige Partitur der Mozartschen g-moll-Symphonie brauchte sich der Gesellschaft, in die sie kam, nicht zu schämen[1]). Doch sammelte er nur Objekte, an die sich ein persönliches oder sachliches Inter-

[1]) Vgl. Bd. II, S. 61 f. Näheres über den Inhalt der Brahms'schen Sammlungen in dem „Brahms-Bilderbuche" und im Musikbuch aus Österreich v. J. 1904 („Die Bibliothek Brahms, dargestellt von Dr. E. Mandyzewski").

esse für ihn knüpfte. Bücher, die ihm von Autoren dediziert wurden, ohne ihn fesseln zu können, wanderten in den Glasschrank des Schlafzimmers, zu dessen bei Tage wie bei Nacht und zu jeder Jahreszeit geöffneten Fenstern der Wipfel eines riesigen Nußbaumes vom Hofe hereingrüßte. Sowohl die Vorder- wie die Hinteraussicht mögen Brahms mitbestimmt haben, das Haus in der Karlsgasse zu beziehen und nicht wieder zu verlassen. Auch sonst empfahl es sich im Jahre 1872 durch seine günstige Lage. Brahms brauchte, wenn er ausging, nur um die Ecke zu biegen, um in die anmutigen Parkanlagen zu kommen, welche sich damals reicher und üppiger als nach der nivellierenden Überwölbung des Wienflusses an dessen grünbebuschtem Ufer hinzogen[1]). Nur leise hinsickerndes Gewässer trennte die gemütliche Vorstadt Wieden von dem elegantesten und geräuschvollsten Teile des ersten Bezirks. Links führte die mit Statuen besetzte, zierliche Elisabetbrücke von der Wiedener Hauptstraße zum Opernring, rechts die Schwarzenbergbrücke von der Karlskirche und dem Palais Schwarzenberg zum Kolowratring. Dort geht es über die Kärntnerstraße zum Stefansplatz und Graben, hier an der Wien entlang zum Stadtpark und weiter in den Prater. Dort erhebt sich seit 1869 die Hofoper, hier seit 1870 das Musikvereinsgebäude (Gesellschaft der Musikfreunde) und in dem zweiten dieser beiden, der Pflege der vornehmen Musik gewidmeten Monumentalbauten sollte sich jetzt das ebenso ersehnte wie verwünschte, erhoffte wie gefürchtete, gern aufgesuchte wie ängstlich gemiedene Feld für die Tätigkeit des neuen Gesellschaftsdirigenten eröffnen.

Brahms hatte es leichter als neun Jahre vorher in der „Wiener Singakademie" und doch auch wieder nicht so leicht wie damals. Wohl befehligte er jetzt dieselben Truppen, welche ihm früher durch ihre Überlegenheit eine Niederlage nach der anderen beigebracht hatten, und durfte auf die reicheren Hilfsmittel rechnen, die seiner wohldisziplinierten Schar zur Verfügung standen. Aber der abtrünnige erste Führer dieser schlagkräftigen sieggewohnten

[1]) Auf dem Karlsplatze, in der Nähe des alten Promenadenwegs, den Brahms, wenn er in Wien war, von 1872—1897 täglich passieren mußte, steht seit dem 7. Mai 1908 das von Rudolf Weyr in weißem Marmor ausgeführte Brahms-Denkmal.

Armee konnte ihm gefährlicher durch seine Abwesenheit werden, als er ihm durch seine Gegenwart gewesen war. Nur zu leicht konnte das Andenken an den unvergeßlichen Herbeck trotz des zweijährigen Interims wieder aufgefrischt und gegen Brahms ausgespielt werden. Jedenfalls war es bei weitem bequemer, von der „Singakademie" auf Händen getragen zu werden, als im Schoße der „Gesellschaft" zu ruhen. Alles kam darauf an, daß Brahms sein Selbstvertrauen behielt und nicht mit diesem die Freude an der Sache einbüßte. Billroth, der nicht nur als Arzt ein großer Menschenkenner war, stellte dem Freunde die richtige Prognose, als er im Oktober an Lübke schrieb: „Brahms wird nun also die Musikvereinskonzerte dirigieren; er bereitet Händels „Te Deum" und „Saul" vor, zwei Bachsche Kantaten, sein „Triumphlied" usw. Vorläufig ist er ganz Feuer bei Leitung des Gesangvereins und ist immer entzückt über die Stimmen und das musikalische Talent des Chors. Sind die Erfolge günstig, so wird er, glaube ich, aushalten; ein Mißerfolg kann genügen, ihn so zu deprimieren, daß er die Lust verliert."

Von entscheidender Bedeutung war naturgemäß das erste Konzert. Außer den, immer am Montag stattfindenden Übungen des Singvereins hatte Brahms noch mehrere Proben ohne und mit Orchester abgehalten, die auch von den Sängern besser als sonst frequentiert wurden. Viele verwöhnte „Herren vom Chor", welche auf ihre musikalische Sicherheit und Unentbehrlichkeit inner- und außerhalb des Vereins pochten, hätten am liebsten wie gewöhnlich, gar nicht geübt, sondern bei der Aufführung vom Blatte gesungen. Aber ihre Neugierde war diesmal größer als ihre Indolenz, und sie stellten sich wenigstens zur Generalprobe ziemlich vollzählig ein. Es hatten sich fabelhafte Gerüchte über die mit den Damen vorgenommenen Exerzitien verbreitet. Bei ihnen, die zwar gefügiger, aber womöglich noch anspruchsvoller als die Herren waren, wußte sich der neue Dirigent in gewaltigen Respekt zu setzen durch die für Wien und den Singverein unerhörte Maßregel, schwierige Chorstellen partieweise immer von einem halben Dutzend Sängerinnen so lange üben zu lassen, bis sie fest saßen. Die Damen bestanden die ihnen anfangs horrend erscheinende Belastungsprobe ihrer Geduld höchst ehrenvoll, nach-

dem sie eingesehen hatten, daß mit dem Dirigenten nicht zu spaßen war, und sein karges Lob schmeckte ihnen nach dem vielen Zuckerbrot, mit dem sie von seinen Vorgängern gefüttert worden waren, nicht übel. Bald sogar schworen sie, nachdem ihr Eifer durch die Schwierigkeiten Bachscher Kantaten geweckt worden war, und sie sich von der Zweckmäßigkeit des allergründlichsten Detailstudiums überzeugt hatten, nicht höher als bei ihrem Sankt Johannes, was dann freilich wieder Eifersüchteleien von seiten der Herren zur Folge hatte. War Brahms mit seinem Chor besonders zufrieden, so spielte er den Herren und Damen am Schlusse der Übung noch eine halbe Stunde lang auf dem Klavier vor, wobei er durch sein Phantasieren über vorher gesungene Melodien alles in Erstaunen und Entzücken versetzt haben soll.[1])

Am Tage vor seinem ersten Konzert konnte Brahms an Allgeyer schreiben, der Chor habe „fleißig und lustig" geübt, so daß er erwartete, er werde gut singen. Seine Erwartung sollte nicht getäuscht werden.

Am Sonntag, den 10. November 1872, „präzise ½1 Uhr" erschien Brahms zum ersten Male als Leiter des Singvereins und Dirigent der Gesellschaftskonzerte auf dem Riesenpodium des großen Musikvereinssaales angesichts eines Chores von dreihundert Mitgliedern und eines über hundert Mann starken Orchesters. Es war nicht mehr das, aus verschiedenen Elementen zusammengewürfelte, „Gesellschafts-Orchester", in welchem früher auch Dilettanten mitwirkten, sondern das Hofopern-Orchester, die Mustertruppe der „Philharmoniker", mit Josef Hellmesberger als Violindirigenten und Konzertmeister an der Spitze. Brahms hatte auf dieser Neuerung bestanden, und die Direktion hatte nachgeben müssen. Auf der Orgelbank vor dem neuen Ladegastschen Werke, das bei dieser Gelegenheit zum ersten Male erklang, saß der Hoforganist Rudolf Bibl und spielte den von Brahms ausgeführten Basso continuo. Die Soli im „Dettinger Te Deum" sangen Rosa Girzick, Dr. Kraus und Pirk, und Frau Wilt, von Epstein begleitet, Mozarts Konzert-Arie mit Klavier und Orchester „Ch'io mi scordi di te?" Der Singverein tat sich in zwei alten a capella-Chören

[1]) Nach einer Mitteilung Emil Sutors.

von J. Eccard und H. Isaack noch besonders hervor, und das Orchester glänzte mit Schubert's, von Joachim instrumentiertem „Grand Duo" für Pianoforte zu vier Händen[1]). — So hatte Brahms für alle Mitwirkenden gesorgt und auch das Publikum nicht vergessen, das sich Händels „Te Deum" gefallen ließ und von den beiden, ganz à la Stockhausen und Wüllner einstudierten, fein nuancierten Vokalchören so entzückt war, daß diese am Freitag darauf in dem Orgelkonzert — der eigentlichen, von der „Gesellschaft" zu Ehren des Instruments veranstalteten Einweihungsfeier — wiederholt werden mußten. Dieses Orgelkonzert verdient deshalb noch einer besonderen Erwähnung, weil in ihm der von Herbeck nach Wien gezogene und zum „Orgelprofessor" des Konservatoriums beförderte Anton Bruckner, der später von der Wagner-Partei als Symphoniker gegen Brahms ausgerufen und auf den Schild erhoben wurde, zum ersten und letztenmale in einem Konzert mit seinem verhaßten Gegner zusammen vor die Öffentlichkeit trat[2]).

Wie aus den Programmen des in Rede stehenden Gesellschaftskonzerts zu ersehen ist, trat der neue Dirigent nicht als Revolutionär auf. Er ließ die Orchestermusik neben der Chormusik fortbestehen, womit er, nebenbei gesagt, auch sich selbst einen Gefallen tat, betrachtete sie aber doch nicht als gleichberechtigten Faktor. Seine Konzerte näherten sich überhaupt nicht den beliebten „Akademien", welche der Genußsucht und Gedankenlosigkeit der großen Masse mit einem Potpourri ungleichartiger musi-

[1]) Schon Robert Schumann hat auf die Symphonie aufmerksam gemacht, die in dem Klavierstück schlummert. Joachim wollte auf das Titelblatt seiner Orchestrierung die Widmung setzen lassen: „Frau Schumann widmet diese Bearbeitung des Schubert'schen Duos (op. 140 dedié à Mademoiselle Clara Wieck) Josef Joachim." Die eingeklammerte französische Dedikation stammt aus dem Jahre 1838 und rührte von dem ersten Verleger, Schlesinger, her. Frau Schumann besaß das Schubertsche Autograph.

[2]) Der Eindruck, welchen die beinahe halbstündige „Improvisation des Herrn Bruckner" nicht bloß auf Brahms, sondern auf andere ehrliche Musiker machte, muß kein sonderlich günstiger gewesen sein. Franz Pyllemann, der Referent der „Allgemeinen musikalischen Zeitung" meint, was die Kraft und Schönheit der Erfindung anbelangt, so habe man wohl mehr von einem so vielberühmten Meister erwarten dürfen als die genaue Bekanntschaft mit gewissen neudeutschen musikalischen Neuerungen.

kaliſcher Genüſſe ſchmeichelten, ſondern ſtrebten mit ſtark betontem künſtleriſchen Charakter eine Einheitlichkeit des künſtleriſchen Geſchmackes an, die ſich auch bei einem gemiſchten Programm erreichen läßt. Werke, die unter dem Niveau des ſeiner Anſicht nach Zuläſſigen zurückblieben, führte er nicht auf; ſelbſt was heute wie ein kleiner, alten Freunden und guten Bekannten erwieſener Liebesdienſt ausſieht, wäre gewiß nicht zugelaſſen worden, wenn es nicht, wie Rheinbergers Vorſpiel zur Oper „Die ſieben Raben“, Albert Dietrichs Violin-Konzert und Hillers Ouverture zu „Demetrius“ ein perſönliches künſtleriſches Geſicht gehabt hätte. Dieſe drei Stücke ſind aber auch die einzigen, die ſich in den Augen der Nachwelt dem Verdacht ausſetzen, ſie verdankten nicht der künſtleriſchen Überzeugung des Dirigenten allein ihre Anweſenheit in den Geſellſchaftskonzerten. Auf einen Zeitraum von drei Jahren und eine Reihe von achtzehn Konzerten verteilt, fallen ſie kaum in Betracht. Von den Oratorien und Kantaten ſeiner Freunde findet ſich nichts auf den Programmen, deſto mehr von denen der beiden Großmeiſter Bach und Händel. Seit der mit Händels „Samſon“ vollzogenen Gründung der „Geſellſchaft der Muſikfreunde“ (1814) bis zu Brahms' Amtsantritt iſt etwa ein Dutzend derartiger Werke von Händel und Bach in den Geſellſchaftskonzerten zu hören geweſen. Ihnen ſtehen bei Brahms vier Händelſche Oratorien, ebenſoviel Bachſche Kantaten und die Matthäus-Paſſion gegenüber, ſo daß er in drei Jahren beinah ſo viel von jener klaſſiſchen Muſik aufgeführt hat, wie ſeine Vorgänger in achtundfünfzig. Händels „Te Deum“, „Saul“, „Alexanderfeſt“ und „Salomo“, Bachs Kantaten „Chriſt lag in Todesbanden“, „Liebſter Gott, wann werd' ich ſterben“, „Nun iſt das Heil und die Kraft“, „O ewiges Feuer“ waren ſo gut wie lauter Novitäten für Wien. Dazu kamen noch Werke wie Cherubinis Requiem, Beethovens Missa solemnis, Mozarts „Davidde penitente“ und „Venite populi“, Stücke aus Schuberts As-dur-Meſſe, Mendelsſohns „Walpurgisnacht“ Schumanns „Manfred-Muſik“ und Ballade „Des Sängers Fluch“, endlich Bruchs „Odyſſeus“, mit dem Brahms ſeine Dirigententätigkeit am 18. April 1875 abſchloß. Von eigenen Kompoſitionen führte er außer ein paar kleineren Chorliedern das

„Triumphlied", „Schickſalslied", die „Rhapſodie" und das „Deutſche Requiem" auf (mit der Wiederholung dieſes Werkes entſprach er einem allgemeinen Wunſch), das „Triumphlied" als Novum, die beiden anderen Stücke zur eigenen Genugtuung, weil er den Wienern zeigen wollte, wie ſie eigentlich gemeint waren.

Nach dieſer vorläufigen Überſicht über Brahms' Direktionsführung, der im einzelnen noch manches nachzutragen ſein wird, kehren wir zu ſeinem glücklichen Debut zurück. Ein erſtes „außerordentliches" Konzert, das dem erſten „ordentlichen" am 8. Dezember nachfolgte, nahm, obwohl es nicht gerade ſtark beſucht war, einen ebenſo glänzenden Verlauf und befeſtigte den Dirigenten in ſeinem ſchnell errungenen Anſehen. Samuel de Lange, der ausgezeichnete Organiſt an der St. Lorenzkirche zu Rotterdam, half der gekränkten Orgel zu ihrem Rechte mit einem Händelſchen Konzert und einer Bachſchen Fuge. Amalie Joachim, die mit Klara Schumann in Wien konzertierte, ſang die Szene der Gluckſchen Alceſte: „Wo bin ich, unglückliche Alceſte". Das von Brahms aus dem Dunkel hervorgezogene Mozartſche Offertorium „Venite populi" für achtſtimmigen Chor, Orcheſter und Orgel von 1776 [1]), bildete eine beſondere Zierde des Programms, und das „Triumphlied" krönte am Schluſſe das Ganze. In vier Übungsabenden und zwei Proben hatte der Chor das Werk bewältigen gelernt, und es erklang zum erſten Male in der Fülle und Pracht eines ſtark beſetzten, ihm angemeſſenen Chors. Die öſterreichiſche Zenſur, die an dem heiligen Texte keinen Anſtoß nahm, ließ es ruhig paſſieren. Sie würde dem Verherrlicher der deutſchen Siege gewiß den Mund verboten haben, wenn er für ſeinen Cantus firmus anſtatt des Chorals „Nun danket alle Gott" die „Wacht am Rhein" gewählt hätte, welche damals für ſtaatsgefährlich galt. Vielleicht auch wußte die Behörde ſo wenig von der Bedeutung des Liedes wie das Wiener Publikum, das ſich an dem Glanz des herrlichen Klanges berauſchte, ohne ſich zu einer beſonderen Kundgebung ſeiner deutſchen Sympathien hinreißen zu laſſen.

[1]) Brahms fand das Manuſkript bei dem in Wien lebenden Ludwig R. v. Köchel, dem Verfaſſer des chronologiſch-thematiſchen Verzeichniſſes ſämtlicher Tonwerke W. A. Mozarts, und überwies es Gotthard zum Verlage.

Weniger glücklich fiel das zweite „ordentliche“ Gesellschaftskonzert aus. Über ihm stand ein ähnlicher böser Stern wie über dem zweiten Akademiekonzert vom 6. Januar 1864, traurigen Andenkens. Mit einer Programmänderung nahm das Unheil seinen Anfang. Ferdinand Hiller war nach Wien gekommen, um seine Demetrius-Ouvertüre persönlich zu dirigieren, aber sein Werk, bezw. die Stimmen dazu, folgte ihm nicht nach. Er mußte auf seine alte d-moll-Konzertouverture zurückgreifen und sie dann zweimal anfangen, weil die Pauke zu früh einsetzte. Auch Brahms sah sich genötigt, in der Schumannschen Ballade „Des Sängers Fluch“ abzuklopfen; der Harfenist hatte falsch umgeblättert und fand sich nicht mehr zurecht. Die Gesangssolisten ließen gleichfalls manches zu wünschen übrig, und nur der Chor tat in Mendelssohns „Walpurgisnacht“ seine volle Schuldigkeit. Dagegen bewegte sich der Erfolg bei dem zweiten außerordentlichen Konzert (Händels „Saul“ mit Frau Dustmann, Frau Gomperz-Bettelheim, den Herren Walter, Pirk und Scaria) und den letzten beiden ordentlichen Konzerten in aufsteigender Linie. Zu dem großen Händelschen Oratorium, das schon seit der Knabenzeit eines seiner Lieblingswerke war[1]), hätte Brahms gern Frau Joachim wieder in Wien gehabt. Seine Einladung faßte er in folgender humoristischen, auf „Saul“ anspielenden Form ab: „David aber fragte Gott und sprach: ‚Soll ich hinaufziehen wider die Philister, und willst du sie in meine Hand geben?‘ Der Herr aber sprach zu ihm: Ziehe hinauf, ich habe sie in deine Hand gegeben. Und nun können Sie sich weiter in den Büchern der Chronika Rats erholen, und werden finden, daß der Herr, wie Rottebohm, immer dafür ist. Mich aber verlangt sehr zu wissen, ob David auch diesmal Lust hat und gewiß zu kommen denkt. Seine leisen Worte der Geneigtheit beruhigen mich nicht mehr. Seien Sie gütig und schreiben Sie ein recht deutliches „ja“ für mich und Dessoff. Ferner aber ist Ihnen bekannt, daß David die Philisterbande immer bedenklich ausgeraubt hat. Wie denken Sie es nun damit zu halten? — Was kriegen Sie? lautet das bei einem Musikdirektor. Darauf brauche ich wieder eine deutliche Antwort.“

[1]) Bd. I, S. 477.

Frau Joachim hätte außerdem das Alt-Solo in der „Rhapsodie“ singen sollen und zwar unter Dessoff im Philharmonischen Konzert. Zwischen beiden, durch eine Woche getrennten Konzerten wäre Zeit für ein eigenes Konzert gewesen, und Brahms wollte sie zum Gesange begleiten „falls kein besserer oder anderer ꝛc. da wäre.“ Vielleicht, meint Brahms, wollte Barth[1]) die Gelegenheit benutzen nach Wien zu kommen? Auch Georg Henschel, der damals gerade flügge gewordene Schüler Adolf Schulzes, wäre ihm unter Umständen als Saul recht. Frau Joachim schien mit Freuden bereit der Einladung zu folgen, mußte aber dann zu ihrem Bedauern absagen.

Die beiden letzten ordentlichen Konzerte brachten außer zwei Bachschen Kantaten eine Fülle schöner und seltener Musik, u. a. einen ungedruckten Chor aus Beethovens „Weihe des Hauses“ (mit Sopran und Violinsolo) „Ellens zweiten Gesang“ von Schubert in Brahmsscher Bearbeitung für Sopransolo, Frauenchor und Instrumente, und Cherubinis „Requiem“. Billroth resumiert in einem Brief an Lübke: „Brahms ist als Musikdirektor hier äußerst tätig; er hat unvergleichlich schöne Aufführungen zustande gebracht und findet bei allen, die es gut mit der Kunst meinen, vollste Anerkennung. Sein „Triumphlied“ ist hier mit Orgel und kolossalem Chor zu einer wunderbaren Wirkung gekommen, es gehören große Massen dazu, es ist monumentale Musik .... Im letzten Konzert wagte Brahms eine der schwersten, noch nie aufgeführten Kantaten von Bach nach Text von Luther (die Osterkantate) ‚Christ lag in Todesbanden‘[2]). Es war verdammt herbe Musik, doch stellenweise von erhabener Wirkung. Die Wiener nahmen aus den Händen eines Dirigenten, den sie so achten wie Brahms, auch das mit liebenswürdiger Empfänglichkeit an. Zwei darauf folgende Volkslieder a capella veranlaßten dann freilich einen Beifalls-

[1]) Karl Heinrich Barth, bedeutender Pianist und Klavierpädagoge, Schüler Bülows, Bronsarts und Tausigs, seit 1871 Professor an der Berliner Hochschule.

[2]) Auf dem Programm ließ Brahms die Choralmelodie abdrucken mit der Anmerkung: „Sämtlichen Sätzen dieser Kantate liegt auch die Melodie des Lutherschen Liedes durchaus zu Grunde. Die Mitteilung an dieser Stelle dürfte deshalb von manchem Hörer willkommen geheißen werden.“

ſturm, der die Beſorgnis des Hauseinſturzes rege machte. Der alte König von Hannover war halb toll vor muſikaliſchem Rauſch[1]). Ich möchte wohl, daß Sie ſo etwas mal hier hörten; man wird ganz betrunken von der Schönheit der Klangwirkung dieſes Chors, deſſen An- und Abſchwellen, forte und piano wie von Einer Stimme vorgetragen wirkt. Brahms leitete das, wie Renz ein Schulpferd . . . . ."[2])

Das vierte Geſellſchaftskonzert, das Sonntag den 6. April 1873 ſtattfand und die Oſterwoche einleitete, wurde am Karbienstag wiederholt. Wenn ſchon Billroth, der Freund, Glaubensgenoſſe und Landsmann von Brahms, die Bachſche Muſik verdammt herbe fand, ſo kann man ſich denken, wie wenig erbaut das Wiener Publikum im Grunde davon war, und mit welchem Eifer die andersgläubigen Gegner über den Norddeutſchen und Proteſtanten ſchalten, der es wagte, die Bachſche Kantate „Liebſter Gott, wann werd' ich ſterben?" und das Cherubiniſche Requiem auf Ein Programm zu ſetzen und aus beiden Stücken Ein Konzert zu machen. Hanslick ſprach gewiß das Unbehagen Vieler aus, als er ſeine abfälligen Bemerkungen mit den Worten ſchloß: „Es fehlt in Wien nicht an einem Publikum, das die ernſte Schönheit der Muſik verehrt und aufſucht, aber hier ſo wenig wie anderswo pflegt man Konzerte eigens zu dem Zweck zu beſuchen, um ſich nach einander erſt proteſtantiſch und dann katholiſch begraben zu laſſen." Ähnliche Sticheleien bekam Brahms genug zu hören, trotz oder vielleicht auch wegen ſeines wachſenden Anſehens, ſo daß es nicht an kleinen Reibereien fehlte[3]).

Einen ſchärferen Konflikt drohte die Frage herauf zu beſchwören, in welcher Weiſe das muſikaliſche Wien von der Wiener Weltausſtellung Notiz nehmen ſollte. Für die Eröffnungswochen

[1]) Der muſikliebende König Georg V. von Hannover hatte nach der Kataſtrophe von 1866 ſeine Hofhaltung nach Hietzing bei Wien verlegt und war ein eifriger Konzertbeſucher.

[2]) A. a. O. S. 162 f.

[3]) In einer Vorſtandsſitzung oder Probe des Singvereins hatte Dr. R. die Taktloſigkeit, Brahms bei der Kritik ſeiner Programme zu verſtehen zu geben, er habe ſchon einen Geſangverein (die „Wiener Singakademie") auf dem Gewiſſen.

wurden Konzerte größeren Stils geplant. In einer der vielen Vorstandssitzungen, die deswegen abgehalten wurden, wies Brahms darauf hin, daß es für die Mitwirkung des Singvereins durchaus wünschenswert, ja nötig sei, sich auf die Wiederholung des im Winter Einstudierten zu beschränken, und stellte das „Te Deum" oder den „Saul" Händels zur Disposition. Auch von einer Reprise des „Triumphliedes" war die Rede. Man hatte ihm zugestimmt, und er durfte glauben, mit seiner Meinung durchgedrungen zu sein. Hinterdrein aber wurde über seinen Kopf hinweg der Beschluß gefaßt, von den in Verbindung mit dem Männergesangverein und den Philharmonikern geplanten „drei Musikfesten" sollten sich zwei ausschließlich auf Kompositionen Beethovens und Schuberts beschränken, und zwar sollte das Beethovenfest von Dessoff, das Schubertfest von Brahms dirigiert werden. Dazu mochte er nicht die Hand bieten. Auf eine schriftliche Mitteilung Standhartners erwiderte er, ebenfalls brieflich, er bekenne, daß er es überhaupt bedenklich finde, ohne äußere Veranlassung ein ganzes Konzert mit Werken *eines* Meisters zu füllen. Im vorliegenden Falle komme der besondere Nachteil hinzu, daß es sehr wenig Sachen von Schubert gäbe, welche für eine derartige Aufführung größeren Stils geeignet seien. Er verweist auf das Register der in Pohls „Gesellschaft der Musikfreunde" [1]) verzeichneten Schubertschen Kompositionen, die in den Gesellschaftskonzerten aufgeführt worden sind. Nähme er als selbstverständlich an, daß Arrangements ausgeschlossen seien, so finde sich speziell für gemischten Chor kaum ein Werk, für das die Berechtigung oder Nötigung einer derartigen Vorführung vorhanden wäre. Falls es also bei dem ihm mitgeteilten Plan bleibe, so bitte er über die Leitung des Schubert-Konzertes anderweitig verfügen zu wollen. „Schließlich" schreibt er, „kann ich eine Bemerkung und einen Wunsch nicht unterdrücken. Wie mir Herr Dr. R. mitteilt, habe ich jene fragliche Sitzung durchaus nicht versäumt, sie nur so zeitig verlassen, daß ich Vorschlag, Beratung und Beschluß des in Rede Stehenden versäumte. Nun nimmt meine anderweitige

[1]) C. F. Pohl: „Die Gesellschaft der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaats und ihr Konservatorium". S. 86 f. u. 102.

Tätigkeit für die Konzerte, namentlich die Redaktion älterer Werke, Korrektur der Kopien usw. meine Zeit so ganz außerordentlich in Anspruch, daß der Wunsch begreiflich scheint, jene Sitzungen öfter versäumen zu dürfen, um so mehr, da der Gegenstand der Tagesordnung mich selten angeht, mir aber stets vorher unbekannt ist."

Das war deutlich, verfehlte aber insofern seinen Zweck, als das „Schubert-Fest" ruhig am 4. Mai abgehalten wurde, natürlich ohne Brahms. Dessoff dirigierte den instrumentalen Teil (die unvollendete h-moll-Symphonie und zwei von Liszt instrumentierte Märsche). Eduard Kremser, der zweite Chormeister des Männergesangvereins, ein paar vom Singverein vorgetragene geistliche Chöre; das große gesprochene Wort führte Mosenthal mit seinem Prolog, das kleine gesungene Bertha Ehnn und Gustav Walter mit einem halben Dutzend Lieder. Müßige Köpfe kombinierten sofort, wenn auch unrichtig, Kremser werde Brahms in der Direktion vom Herbst an ablösen. Brahms aber entzog sich dem öffentlichen Geschwätz und Privatklatsch, indem er sich durch weitere Ausflüge, die ihn bis nach Graz führten, unsichtbar für die Wiener machte, bis er nach vielen Kreuz- und Querzügen Mitte Mai Wien und die Weltausstellung mit ihren Empfängen, Festivitäten und Monstre-Konzerten definitiv ihrem Schicksal überließ, das bald in so furchtbarer Weise mit Cholera und „Krach" über beide hereinbrach. Gern hätte er den Maler Anselm Feuerbach noch erwartet, der ihn bei seinem vorjährigen kurzen Wiener Präsentationsbesuch nicht mehr angetroffen hatte; jener aber zögerte so lange, daß Brahms seine Sehnsucht nach Ruhe und Einsamkeit nicht mehr beherrschen konnte und abreiste.

Inzwischen war der geniale Freund auf Betreiben Rudolf von Eitelbergers, des einflußreichen, wahrhaft produktiven Kunstgelehrten und Schöpfers des „Österreichischen Museums" als Professor und Vorstand der Meisterklasse für Historienmalerei an die Kaiserliche Akademie der bildenden Künste berufen worden. Sehr wahrscheinlicher Weise hat Brahms hierbei die Hand im Spiele gehabt. Hofrat v. Eitelberger und dessen Assistent, der ebenso ideal gesinnte wie menschenfreundliche, gelehrte Bruno Bucher, speisten, als Brahms im Geroldschen Hause wohnte, öfters mit

ihm beim „Stroblkopf," einem renommierten Wirtshause in der Wollzeile, und gehörten überdies einer Künstlerkneipe an, in welcher auch Brahms zeitweise vorsprach. Allerdings erwähnt Allgeyer in seiner Feuerbach-Biographie nichts davon; aber er braucht es bei der unglaublichen Zurückhaltung seines Freundes Brahms auch niemals erfahren zu haben. Wie leidenschaftlich Brahms sich für Feuerbach interessierte, wissen wir, und wie er, nach seiner Art, Propaganda für den Künstler zu machen bestrebt war, erfahren wir aus den Bilderbestellungen, mit denen er Allgeyer während des Jahres 1872 überhäufte, aus dem Eifer, mit dem er den federgewandten Feuerbach-Schwärmer antrieb, das große Publikum über die exklusive Kunst seines Auserwählten zu unterrichten, aus der Mühe, die er sich gab, Allgeyers Aufsätze bei vielgelesenen Zeitschriften anzubringen[1]). Alle seine Wiener Freunde mußten sich die photographischen Blätter anschaffen, auf denen Allgeyer die Hauptwerke Feuerbachs reproduzierte, und denen, die sie nicht beim Kunsthändler kaufen wollten oder konnten, schenkte er sie. So suchte er in Wien das Terrain für den Künstler vorzubereiten, ihm den Aufenthalt daselbst behaglich zu machen. Seine Fürsorge hat etwas Rührendes, und sie ergreift uns um so mehr, als sie durchaus keinen Dank erhielt, auf den sie auch gewiß nicht rechnete, sondern im Gegenteil zu Mißverständnissen führte, welche Feuerbach und Brahms zeitweilig entzweiten. Brahms' treu gemeinte, auf eigene Erfahrungen gestützte Warnungen, welche die allzu große Siegessicherheit des für Wiener Verhältnisse und Persönlichkeiten anfangs blind eingenommenen Künstlers erschüttern und ihn verhindern sollten, die Leute durch einseitiges Hervorkehren seines weltfremden, schroffen Idealismus herauszufordern, galten dem empfindlichen Stolze Feuerbachs für versteckte, indirekt geäußerte Zweifel an seinen Fähigkeiten[2]).

[1]) Bd. II, S. 145 ff. und 175 ff.

[2]) „Eitelberger hat neulich", schreibt Brahms im November 1872 an Levi, „eine Vorlesung über den ‚Verfall der großen Kunst' gehalten, die Allgeyer auch nicht gerade hätte hören dürfen. Er hat natürlich nicht den Mut gehabt (oder auch nicht den Gedanken) Feuerbach zu nennen. Dagegen Cornelius, Rahl und — einen Maler, der nicht dahin gehörte, aber doch gerade im Saal war!" Vermutlich zielt Brahms auf den Historienmaler Eduard von

Ebenſowenig dankte Feuerbach es Brahms, daß dieſer, wiederum in beſter Abſicht, ihn in eine Tiſchgeſellſchaft unbarmherziger Spötter einführte, welche das alte Wiener Recht, ſich über andere luſtig zu machen, um ſo ſkrupelloſer ausübten, als ſie ſich ſelbſt nicht im geringſten ſchonten. Ein fataler Unterſchied war nur der, daß die fremden Opfer ihrer ſatiriſchen Laune auf öffentlichem Markt abgeſchlachtet wurden, während ihre eigenen Schwächen zur Erheiterung des Stammtiſches innerhalb des geſchloſſenen Kreiſes dienten, ſo daß einer den andern mehr liebkoſte als geißelte, auch wenn ſie alle einander auslachten. Erſt allmählich fand ſich der Künſtler in dem eigentümlichen, ihm neuen Milieu zurecht. Obwohl kein Anſehen der Perſon an dem großen runden Tiſche galt, der während der Siebziger- und Achtzigerjahre in einer gemütlichen Ecke der Gauſeſchen Pilſener-Bierhalle in der Johannesgaſſe für ſeine ſtadtbekannten Abendgäſte gedeckt ſtand, und jeder die Freiheit hatte, irgend ein ſcherz- oder ernſthaftes Geſprächsthema aufzuwerfen, gaben doch die hervorragenden Tagesſchriftſteller Ludwig Speidel, Hugo Wittmann und Daniel Spitzer den Ton an. Ihr Ruf hatte ſich mit der großen Zeitung, der ſie ihre geiſtigen Kräfte widmeten, mit der „Neuen freien Preſſe," über die ganze Welt verbreitet, und ſie erfreuten ſich in Wien einer Verehrung, wie ſie nur in der Stadt der Caféhäuſer und Tagesblätter gedeihen kann. Um ſie ſcharten ſich der geiſt- und humorvolle Publiziſt Wilhelm Singer, der joviale Muſikſchriftſteller Eduard Schelle, der beredte, vielſeitig gebildete Äſthetiker Joſef Bayer, der Maler-Feuilletoniſt Johannes Ziegler — „Johannes der Säufer" genannt — und der flotte Epiſodiſt Anton Edlinger, der als Jüngſter „der Säugling" hieß — lauter ſchreib-, ſtreit- und trinkluſtiges Federvolk, das wahrlich nicht von der Hand in den Mund, von heute auf morgen zu leben, und als Stegreifritterſchaft vom Geiſt auf kritiſche Wegelagerei auszugehen

---

Engerth, den damaligen Direktor der Kaiſerlichen Gemäldegalerie und Kurator des Öſterreichiſchen Muſeums in Wien. Ein Beiſpiel für den Geiſt der Wiener Liebenswürdigkeit mit deren Licht- und Schattenſeiten. Daß Brahms die Situation Feuerbachs von Anfang an ziemlich richtig beurteilte und die Gefahren, die dem Freunde drohten, vorausſah, ſollte dieſer zu ſeinem Schaden bald genug erfahren.

brauchte, um noch mehr zu erbeuten als das, was Speidel die „Unsterblichkeit eines Tages“ genannt hat. Aber sie begnügten sich gern mit diesem vergänglichen, leichten Ruhm des Feuilletonisten, genossen ihn gleichsam mit jedem schäumenden Bierkruge frisch vom Fasse und blickten, schelmischen Übermutes voll, auf die feierlichen Ewigkeitsaspiranten, welche, des Brauches unkundig, ihnen von außen herzukamen, in der trügerischen Hoffnung, sich bei ihnen in Respekt zu setzen und eine gedruckte Anweisung auf Unsterblichkeit, wenn auch nur in der bescheidenen Form einer Reklamenotiz, herauszuschlagen. Wehe dem Unglücklichen, der eine Überlegenheitsmiene aufsteckte oder mit zurechtgelegter Pose um ihren Beifall buhlte oder durch irgend ein verdächtiges Zeichen merken ließ, daß er sich für etwas Besonderes hielt! Er wurde mit guten und schlechten Witzen, die nicht immer die feinsten waren, zugedeckt, abgetan und ausgelacht[1]). Wenn ein solcher dann etwa bei den älteren Kollegen der Tafelrunde Schutz suchte oder seine Entrüstung aussprach, kam er bei diesen durchaus an die Unrechten und konnte es erleben, daß sie ihm ein vernichtendes Beispiel gegenseitiger Frozzelei gaben[2]).

---

[1]) Ein aus Deutschland zugereister Komponist, dessen struppiger Borstenkopf an einen Eber erinnerte, war einmal so unvorsichtig, in pathetischem Tone zu erzählen, daß ihm zwei Damen bei der Feier seines Geburtstages, als er am Klavier saß, von hinten einen Lorbeerkranz aufgesetzt hätten. Speidel sagte dazu ganz gelassen: „Sie hätten Ihnen noch eine Zitrone ins Maul stecken sollen“.

[2]) Zur Illustration des burschikosen Tones, der bei diesen Konvivien herrschte — Brahms führte den Verfasser dort im April 1877 ein — mögen einige, dem Studentenliede vom „Wirtshaus an der Lahn“ nachgebildete Strophen dienen, welche bei vorgerückter Nachtzeit, wenn sich die andern Gäste längst verlaufen hatten, am Stammtische gesungen wurden. Jedes Mitglied der Gesellschaft wurde mit wenigstens einer solchen Strophe festgenagelt und säumte nicht, gleiches mit gleichem zu vergelten.

Speidel:

Bei Gause saß ein schwerer Gast,
Der schimpft' und trank, von Wut erfaßt,
Nach jedem Wort ein Seidel;
Er meint', auf einen groben Klotz
Gehört ein gröb'rer Speidel.

* * *

Brahms ließ es ſich lachend gefallen, von dem Direktor der Albertina, dem Dürer-Biographen Moritz Thauſing, „Vizemeiſter“ angeredet zu werden (der „Meiſter“ war Wagner). Dafür erklärte Brahms jeden Abend um 11 Uhr, er müſſe noch in den Wagnerverein, worunter er ein Nachtcafé mit Damenbedienung an der Eliſabetbrücke verſtand. Dorthin war ihm Guſtav Nottebohm gewöhnlich vorangegangen, um die Wirkung der unzähligen „Pfiffs“ (Achtel) roten Tiroler Weins, die er bei Gauſe getrunken hatte, mit einem ſtarken „Schwarzen“ unſchädlich zu machen. Wenn der gewöhnlich ſehr ſchweigſame Muſikgelehrte einen Fremden am Tiſche traf, der ihm nicht gefiel — und es gab ſehr wenig Menſchen, die Gnade vor ſeinen Augen fanden — ſo drehte er ihm oſtenſibel den Rücken, blickte über die Achſel zurück und ſagte: „Was will dieſer Mann?“ indem er auf das Wort „Mann“ einen Akzent wegwerfender Verachtung legte. Unendliches Gelächter erregte Nottebohm, als er der Geſellſchaft eines Abends höchſt ernſthaft die anſtößigen Texte Mozart'ſcher Scherzkanons mit der Frage vorlegte, ob er ſie nicht drucken laſſen ſollte — eine Gewiſſensfrage, die natürlich mit einſtimmigem Ja beantwortet wurde.

Nottebohm:
Bei Gauſe trank auch Nottebohm,
Der wollte eines Tags nach Rom
Und kam nur bis Venedig;
Ein alter Cyprer macht ihn dort
Der Weiterreiſe ledig.

* * *

Thauſing:
Bei Gauſe lag ein dünner Schlauch;
Gefüllt mit Bier und Weisheit auch,
Doziert' er Kunſtgeſchichte,
Wenn er total be—geiſtert war,
Macht' er ſogar Gedichte.

* * *

Brahms:
Bei Gauſe ſang Johannes Brahms,
Und was er Gutes fand, er nahm's
Ins Reich der luſt'gen Geiſter;
Doch weil's ſchon einen Meiſter gab,
So ward er Vizemeiſter.

Und noch größer war dann das Gaudium, als Ludwig Nohl den gelehrten Herausgeber jener „Unflätereien“ fürchterlich abkanzelte, obwohl die schlimmsten Stellen durch Punkte .... bezeichnet waren, und Nottebohm seiner Entrüstung über den hypokritischen Landsmann — beide stammten von der „roten Erde“ ab — mit den Worten Luft machte: „Dieser Nohl, wer ist er denn? Ein Mann! Es gibt auch Windbeutel in Westfalen.“

Übrigens wurde am Stammtische bei Gause nicht bloß gezecht, gespottet und gescherzt, sondern auch eifrig debattiert, philosophiert, politisiert und kritisiert. Namhafte Männer der Wissenschaft, wie die Universitätsprofessoren Erich Schmidt und Jakob Schipper, gehörten mit zu der fröhlichen Tafelrunde, an welcher als sporadische Gäste von Zeit zu Zeit auch der Romanschriftsteller Robert Byr, die Dichter Alfred Meißner und Martin Greif zusprachen. Der Gefährlichste auf der Bank der Spötter aber war der „Wiener Spaziergänger“ Daniel Spitzer, Österreichs größter Satiriker, der meistens den stillen Beobachter spielte und nur manchmal durch einen seiner zündenden Geistesblitze verriet, daß er auch noch ein anderer sein konnte als der höchst liebenswürdige, noble und gutmütige Mensch, der er im Grunde seines weichen, mit Dornen bewehrten Herzens war. Von allen, die bei Gause mit Brahms über ein Jahrzehnt hindurch an manchem lieben Abend ihr „Krügel Pilsener“ tranken, stand er ihm am nächsten und kam auch außerhalb des Wirtshauses bei Faber, Billroth und anderen Freunden gern mit ihm zusammen[1]). Auf den Masken-

[1]) Brahms hat sich eigens einmal an den Buchhändler Engelmann in Leipzig, den Bruder seines Freundes Th. W. Engelmann, gewendet, um Spitzer einen besseren Verleger zu verschaffen. — Die Redensart: „Ich war leider nie verheiratet und bin es Gott sei Dank noch immer nicht“, die Brahms gern im Munde führte, war ein von Spitzer annektiertes Bonmot. — Als Spitzer, von seiner langen, qualvollen letzten Krankheit ereilt, im Rudolfinum immer wieder operiert werden mußte, ging Brahms mit mir hinaus, um ihn zu besuchen. Ein Bild des Jammers saß er, mit einem Korkstöpsel zwischen den Zähnen, auf dem Divan und streckte uns seine mageren Arme zum Gruß entgegen. Brahms traten die Tränen in die Augen, aber er überwand seine Weichheit und schnarrte den Kranken an: „Na, Spitzer, wieder wohlauf? Wie geht's?“ — Spitzer lächelte schmerzlich und brachte mühsam die Worte hervor: „Sie sehen es ja, brillant.“ Er deutete auf sein verbundenes Gesicht:

bällen im Sophienſaale und den Opernredouten, die Brahms am liebſten mit Billroth beſuchte, war Spitzer gewöhnlich der dritte Mann. Und gerade er war es, der den empfindlichen Feuerbach mit dem Stachel ſeiner Satire verletzte. Am 8. Februar 1874 war einer der „Wiener Spaziergänge“ in der „Neuen Freien Preſſe“ erſchienen, der zur Hälfte Feuerbach gewidmet iſt und einige ſarkaſtiſche, nach Spitzerſchen Begriffen ziemlich harmloſe Bemerkungen über die „Amazonenſchlacht“ enthielt. Offenbar ſchlugen die Lachen erregenden Ausfälle dem Faſſe den Boden aus. Denn an eben jenem Tage deutete Feuerbach der Mutter an, daß er ſein Entlaſſungsgeſuch beim Miniſterium einreichen wolle, was er dann bei ruhigerer Erwägung unterließ[1]). Das Verhalten gegen Feuerbach war auch einer der Hauptgründe, deretwegen Brahms mit Speidel, dem Bundesgenoſſen Herbecks und Hellmesbergers, perſönlich zuſammengeriet, und dann für immer auseinander kam. Nach Feuerbachs Tode hatte Speidel eines ſeiner prächtigſten Feuilletons über den unglücklichen Künſtler geſchrieben und wurde dazu von allen Gäſten des Stammtiſches lebhaft beglückwünſcht. „Und Sie ſagen gar nichts?“ wandte ſich einer an Brahms, der ſchweigend mit gerunzelter Stirn daſaß. Speidel ſah ihn erwartungsvoll an. Da fuhr Brahms mit jäher Heftigkeit los, das Sp in Speidel ſo ſpitz wie möglich in ſeinem Hamburger Dialekt hervorſtoßend, in den er immer verfiel, wenn er erregt war: „Ja, Herr Speidel, hätten Sie doch eines der vielen ſchönen Worte von dem Lebendigen geſchrieben, die Sie über den Toten verloren haben! Jetzt kann er ſich bei Ihnen dafür nicht mehr bedanken!“

„Eine Vorſichtsmaßregel der oberſten Behörde: die Satire mit dem Maulkorbe. Ich werde niemand mehr beißen.“ Kurz vor ſeinem Tode erzählte er mir in Meran, daß Brahms noch einmal, faſt unmittelbar vor der Abreiſe wiedergekommen ſei und ihm mehrere tauſend Gulden habe aufdrängen wollen, mit der Bemerkung, er könne auch ſpäter über ſeine Kaſſe verfügen. „Ich brauchte das Geld nicht ſo nötig, wie Brahms glaubte“, fügte er hinzu, „aber es hat mich doch gefreut. Und dieſen Menſchen habe ich für einen der größten Egoiſten gehalten!“

[1]) Der Aufſatz ſteht unter dem Titel „Gründer und Amazonen“ in der dritten Sammlung der „Wiener Spaziergänge“ S. 25 ff.

Speidel kam noch einmal (1891) in der „Neuen Freien Presse“ auf Feuerbach, im Zusammenhange mit der Gause-Gesellschaft, zurück, und beschrieb in dem Aufsatze „Anselm Feuerbach als Humorist“ jenes Karikaturenblatt, auf welchem Feuerbach sieben Mitglieder der Tafelrunde verewigte, unter dem Titel: „Die Plejaden. Neue Ausgrabungen in Pompeji, 1876. Mosaikboden in der Casa des Lätitius Asinius, gefunden von Prof. Zucurtius, Berlin“ [1]).

[1]) Vgl. Bd. II, S. 182.

X.

Wie schon im vorigen Kapitel gesagt wurde, reiste Brahms 1873 Mitte Mai endgültig von Wien ab, nachdem er mehrere Wochen unstät in der Umgebung der Stadt, im Semmeringgebiet und in der Steiermark hin- und hergezogen war. Irgend etwas lag ihm schwer auf dem Herzen und ließ ihn nirgends Ruhe finden. Am 6. April schrieb er Simrock, der zur Ausstellung nach Wien kommen wollte, von der Möglichkeit seines nahen Besuches in Berlin, und am 22. meldete er ihm, im Widerspruche dazu, er werde nächster Tage nach Graz fahren und vielleicht länger dort bleiben[1]). Die Ursache dieser Unruhe war die für den Hochsommer des Jahres in Bonn projektierte Gedächtnisfeier für Robert Schumann, deren Ertrag für ein auf dem Grabe des Meisters zu errichtendes Denkmal verwendet werden sollte. Ein vom Bonner Oberbürgermeister einberufenes Komitee hatte die Anregung dazu gegeben, und dasselbe Komitee übertrug Joachim und Wasielewski, dem Schumann-Biographen und damaligen städtischen Musikdirektor in Bonn, die Leitung des Festes. Es scheint, daß Brahms vor eine vollendete Tatsache gestellt wurde, als man ihm davon Mitteilung machte, und es mußte ihn kränken, daß ihm, der doch dem Gefeierten im Leben und Tode zunächst gestanden, zwei Männer vorgezogen wurden, von denen der eine weder ihm noch Frau Klara Schumann sympathisch war, der andere als sein ältester Jugendfreund sich hätte bedenken sollen, mit einem Wasielewski gleichsam Front gegen ihn zu machen. Sein äußerst empfindliches Zartgefühl, das sich hier mit den

[1]) Richard Heuberger erzählt („Musik" II, 5), Brahms habe damals einige Tage in Gratwein (Steiermark) gewohnt, sei aber von dort durch „ein paar ästhetische Frauenzimmer" vertrieben worden.

teuerſten Erinnerungen ſeines Lebens berührte, wurde noch tiefer verletzt, als man ihm von Bonn aus antrug, ein beſonderes Chorwerk für die Feier zu komponieren. Das Komiteemitglied Profeſſor Friedrich Heimſoeth konnte ſich auf Klara Schumann berufen, die ihn eigens autoriſiert hatte, Brahms um jene Gefälligkeit anzugehen, und zwar ſeltſamerweiſe von Wien aus, wo ſie im Dezember 1872 täglich mit Brahms verkehrte. Sollte ſie vergeſſen haben, ihn von ihrem Schritt zu benachrichtigen, oder glaubte ſie, daß die formelle Aufforderung von fremder Seite durchſetzen werde, was ihrer einfachen Bitte verſagt blieb? Hatte ſie es nötig, das Komitee vorzuſchieben, und kannte ſie ihren alten Freund ſo wenig, daß ſie ſeine ausweichende Antwort, er werde das Verlangte tun, „wenn er einen dem Zweck entſprechenden Text finde," für eine halbe Zuſage hielt, und infolgedeſſen für ſeine Geneigtheit einſtehen konnte?[1]) Zu ihrem Schmerz mußte ſie erfahren, daß ſie ſich geirrt hatte.

Johannes bereitete ihr eine neue Enttäuſchung, als er Heimſoeth ablehnend beſchied, und der ſchöne Brief, mit dem er es tat, konnte ihr keinen Troſt gewähren, weil ſie den tieferen Sinn in ihm ebenſo wenig erfaßte, wie ſie jene mündliche Äußerung verſtanden hatte. Der Brief war mehr für ſie, als für den berühmten Bonner Philologen beſtimmt, und Frau Schumann wird ihn gewiß zu leſen bekommen haben. Brahms ſchreibt, er ſehe keine Möglichkeit, ſich in dem gewünſchten Sinne an der Feier zu beteiligen. Sein Grund gehe nun wohl ſo ſehr nur ihn an, daß er vorher oder nebenbei ſagen möchte: „Ich weiß oder finde durchaus keine paſſenden Worte. Käme mir jetzt ein Gedicht vor wie Hölderlins ‚Schickſalslied', ich weiß nicht, wie weit es mich trotz meiner Bedenken reizen würde. Eigens für dieſen Zweck einen Text machen zu laſſen, halte ich nicht für möglich, und mir ſcheint, aus Ihrem Briefe klingt dieſelbe Meinung. Falls Sie mir hier nun nicht zu helfen wüßten, könnte ich freilich meinen eigentlichen Grund verſchweigen — denn dieſen ſage ich wohl ſchwerlich in der Kürze klar. Es will mir eben nicht in den Kopf: wozu ich da das Wort nehme, wo er es führen ſoll, der

[1]) Vgl. Brahms Briefwechſel Bd. III, S. 120 f.

meine Sprache beſſer ſpricht? Oder, wenn Sie wollen, wozu überhaupt ein anderer redet als der, deſſen Gedächtnis Sie feiern? Dasſelbe Bedenken hatte ich wohl, als Joachim mir im Laufe des Sommers von Ihrer Abſicht ſagte, mein ‚Requiem' bei jener Gelegenheit zu machen. Damals konnte ich es, als mich nicht angehend, für mich behalten. Wollte ich aber jetzt ein eigenes Stück für den Tag ſchreiben, ſo würden dieſelben Bedenken ſtärker kommen, mich angehen und mich abhalten. Alles übrige darf ich wohl ungeſagt laſſen. Das Andenken Schumanns iſt mir heilig. Der edle, reine Künſtler bleibt mir ſtets ein Vorbild, und ſchwerlich werde ich je einen beſſern Menſchen lieben dürfen — hoffentlich auch nie ein ſchreckliches Schickſal in ſo ſchauerliche Nähe treten ſehen, ſo mitempfinden müſſen . . ."

Ein Freundesauge hätte, wie Brahms glaubte, den wahren Grund ſeines Verhaltens in ſeiner Seele leſen müſſen. Leicht zu durchſchauen waren die Gänge ſeiner Gedanken ebenſowenig wie ſeine thematiſchen Durchführungen — aber gute Muſikanten, die zugleich gute Freunde ſind, wären mit einiger Geduld und Mühe ſchließlich doch hinter ſeine Vorhalte und Vorbehalte gekommen und hätten ihm ſeine Bedenken ausgeredet. So raiſonnierte der Gekränkte, ohne zu überlegen, daß auch er, weil er mit der Farbe entweder überhaupt nicht oder zu ſpät herausrückte, keineswegs frei von Schuld war, daß auch er ſich die Mühe nicht nahm, in die Lage und Empfindungen anderer einzudringen. Wer würde aus dem Briefe an Heimſoeth den Wunſch herausgeleſen haben, das Requiem auf dem Programm ſtehen zu laſſen? Und doch hegte ihn Brahms und war ſchwer erzürnt, als Joachim, durch den Schein des überbeſcheidenen Widerſpruchs betrogen und wohl auch von dem Einreden anderer beſtimmt, davon abſah! Gerade er hätte wiſſen ſollen, daß kein Stück ſich ſo gut zur Introduktion einer Schumann-Gedächtnisfeier geeignet haben würde, wie das beziehungsreiche, dem Andenken des Meiſters gewidmete Requiem, noch weit beſſer als irgend ein von Brahms ad hoc komponierter Trauer- oder Gedenkchor, der bei dem ſchrecklichen, in der Nähe Bonns erfüllten Schickſal Schumanns ein eigenes, in der Literatur nicht vorhandenes Gedicht zur Unterlage erfordert hätte. Noch im April warnte Brahms, gereizt dadurch, daß ſein wohl-

durchdachter, oſtentativer und — aufklärender Brief mit befremdendem Stillſchweigen aufgenommen worden war, Joachim vor dem Komitee und den Ambitionen Waſielewskis, dem es denn auch in der Tat gelang, den Dirigentenſtab für die „Peri“ der Hand Joachims zu entwinden, wie ſich herausſtellte, ſehr zum Schaden des Ganzen. Er habe, ſagt Brahms, zwar nie viel Reſpekt vor Komitees gehabt und im vergangenen Winter dieſe Gattung noch genauer ſtudieren können, müſſe aber geſtehen, daß das Bonner ein beſonders ausgezeichnetes Exemplar ſei: „Sie widerſprechen nicht, aber biſt Du nicht ſehr eigenſinnig, ſo bringen ſie mit Lügen und Aufſchieben ihren Willen durch.“ Er habe den Antrag, ein neues Stück für jenen Zweck zu ſchreiben, abgelehnt (Anfang Januar) und ſeitdem kein Wort weiter gehört. Offenbar denke die Direktion in der Programmfrage anders als Joachim; wenn Waſielewski aber am 17. März noch von ſchwebenden Unterhandlungen mit Brahms ſchreibe, ſo ſei das keine ehrliche Manier, ihren Willen durchzuſetzen. Er hätte eine Antwort von Heimſoeth erwarten dürfen, denn, wenn er auch durchaus abgelehnt hätte, ſo wünſchte er doch höflich die Meinung Heimſoeths und die etwaige Billigung ſeiner Gründe zu hören. Gerade ſo habe es ſeine (Geſellſchafts-)Direktion jetzt mit den Ausſtellungskonzerten und ihm gemacht. „Da ich kontraktlich mit ihnen nichts zu tun habe, konnte ich die ganze Sache einfach zurückſchieben.“ Joachim wolle das Requiem in Bonn aufführen. Seine Gründe dagegen könne er nicht ſagen. Weshalb er aber nicht gern einen expreſſen Prolog halten möchte, brauche er ihm nicht erſt auszuführen. Beim Komitee wäre es vergeblich, er habe alſo geſagt, er finde keinen paſſenden Text dafür. „Mit Deinem Komitee ſei vorſichtig und nach Umſtänden grob, jedenfalls eigenſinnig; ich bin im Winter auf die Weiſe recht gut durchgekommen.“

Wäre Brahms, wie er anfänglich wollte, im April nach Berlin gereiſt, ſo hätten ſich die Freunde ausgeſprochen und um ſo leichter verſtändigt, als ja keiner etwas gegen den anderen im Schilde führte. Nun verſchärfte ſich durch das leidige Hin- und Herſchreiben das Mißverſtändnis, in das auch Frau Schumann verſtrickt wurde, immer mehr und verdarb den Beteiligten manche gute Stunde. Als Brahms dann (im Juni) aus den Zeitungen

erfuhr, daß sein Requiem vom Programm abgesetzt worden war, überhäufte er Joachim mit Vorwürfen. Joachim hätte ihm noch einmal schreiben oder eine andere Frage stellen sollen; auf die ihm vorgelegte glaube er deutlich geantwortet zu haben . . . Die Sache selbst sei ja längst unter ihnen besprochen gewesen . . . Er als Festleiter hätte vielleicht zum Schluß das Requiem von Cherubini oder was sonst gemacht. Für den Lebenden sei ja nun eine derartige Aufführung selbstverständlich und unter allen Umständen eine Ehre, zu der man sich aus ernsthaftester Bescheidenheit gern stillschweigend oder gar ablehnend verhalte. Er wisse nun durchaus nicht, ob Joachim ihm diese Bescheidenheit zutraue. Jedenfalls mache Bescheidenheit leicht ein albernes Gesicht und schweige lieber — wie er es Joachim gegenüber denn auch getan habe. In diesem Falle aber: dächte Joachim der Sache und ihm gegenüber einfach, so wüßte er, wie sehr und innig ein Stück wie das Requiem überhaupt Schumann gehöre, wie es ihm (Brahms) also im geheimen Grunde ganz selbstverständlich erscheinen mußte, daß es ihm (Schumann) auch gesungen würde. Ihm (Brahms) würde jedenfalls schwer geworden sein, auch hierüber sich weiter zu äußern — falls das erwartet wurde.

Zum Schlusse dieser in hohem Grade interessanten und denkwürdigen, stoßweise herausgewürgten Auseinandersetzung heißt es: „Laß mich bekennen, und das glaube: ich wollte Dir eigentlich ganz heiter schreiben, daß ich nie an die Aufführung geglaubt habe, weil das Komitee sie nicht wünscht, und der Herr Direktor ein höflicher Mann sind?[1]) Mir wäre leid, wenn Du das übel nähmest, aber ich denke es am liebsten und glaube es." Sein Brief klinge jetzt anders — ob aus zunehmendem Trübsinn oder bloß aus Unlust am Schreiben? Wäre sein voriger Brief noch nicht

[1]) Anspielung auf eine Anekdote, die A. Moser in seinem „Leben Joachims" erzählt. Joachim hatte einem hannöverschen Regimentskapellmeister, der sich mit der Aufführung klassischer Musik versuchte, seine warme Anerkennung ausgesprochen, und der König von Hannover, der davon gehört, redete den Mann daraufhin an. Der Kapellmeister, ein geborener Sachse, erwiderte dem König: „Wissen Majestät, der Herr Konzertdirektor Joachim ist Sie ein so sehr höflicher Mann, daß ich seinen Lobsprüchen keinen rechten Glauben schenke. Tun Sie mir doch den Gefallen und horchen emal Herrn Joachim aus, ob der's auch wirklich so gemeint hat."

Beweis genug gewesen, daß er kein Briefschreiber ist, so sei es dieser. Lang oder kurz, er glaube herzlich gern, daß man auch mit dem besten Willen nicht viel Gutes herauslesen, aber ohne Mühe viel anderes hineinlesen könne. „Tut das nicht, geht glimpflich mit dem Briefe um! Dieser wollte, trotz aller Konfusion, eigentlich eine herzberuhigende Antwort veranlassen. Ich kann sie so wenig erwarten, daß ich ohne Fragezeichen schließe."

Joachims Antwort fiel denn auch nichts weniger als „herzberuhigend" aus. Ihr Tenor war eine Jeremiade über Brahms' angeblich erkaltende Freundschaft. Schon seit Jahren will Joachim bemerkt haben, daß Brahms sich Mühe geben müsse, den alten Ton, der sonst zwischen ihnen erklang, wiederzufinden, und daß ihm dies immer weniger gelinge. Er habe sich gefragt, woran das wohl liege, und räume ein, es könnten zehnerlei Gründe dafür beigebracht werden, unter denen der seiner eigenen Schuld mitzähle. Gewiß habe er manche Hoffnung enttäuscht, die Brahms in seine Entwickelung setzte, sei in vielen Dingen indolenter erschienen, als dem Freunde lieb sein mochte usw. Was war natürlicher, als daß er sich einbildete, Brahms könne den alten Zusammenhang, der ihn gerade in den Beziehungen zu Schumann bei dieser Gelegenheit mit voller Wärme ergriff, als etwas Störendes, Unerwünschtes empfunden und sich nur gescheut haben, es zu sagen! . . . „Mir wär's ein rechter Kummer, aber fast möchte ich's doch tröstlich nennen, wenn es Dir leid, daß Dein Werk nun nicht zur Feier erklingt."

Joachim sah Gespenster. In den Gesinnungen des Freundes war damals nicht die leiseste Wandlung eingetreten, wie sehr auch Brahms sich über die allzu große „Höflichkeit" des „Herrn Direktors" beklagen mochte. Man beschwört Gespenster nicht umsonst herauf; der Gespensterseher kann ihnen nur zu leicht zum Opfer fallen. In Joachims zarte, empfindsame Künstlernatur war von den Mächten seines Lebens ein unausrottbarer Keim zu Mißtrauen, Argwohn und Eifersucht gesenkt worden, der sich mit der Zeit immer üppiger entfaltete und, ohne die Triebkraft des stolzen, edeln, im Mark gesunden Stammes zu ersticken, doch bis zur Krone hinaufwucherte, um mancher Blüte und Frucht Verderben zu bringen. Unwissend und ahnungslos hatte Brahms schon mit

ſeinem humoriſtiſchen, an Frau Amalie gerichteten Einladungsſchreiben[1]) eine friſch aufgebrochene Wunde des Freundesherzens geſtreift, und als er ſpäter offen für die, ſeiner Überzeugung nach grundlos verdächtigte und beſchuldigte Frau Partei ergriff, lief die Freundſchaft der Männer Gefahr den ſchweren Stoß wirklich zu erleiden, den Joachim vorausgeſehen hatte; aber ſie war ſtark und überſtand in ihrer Unerſchütterlichkeit auch dieſe letzte und ſchmerzlichſte Probe. Der Gegenſatz der Charaktere, bei Verſchiedenheit der Geſchlechter ein Bindemittel, wirkt bei deren Gleichheit auflöſend und zerſtörend. Ungleichartige Pole ziehen in der Ehe einander an und ſtoßen ſich in der Freundſchaft ab. Ohne die Achtung und Dankbarkeit, Liebe und Bewunderung, die Brahms von Jugend an für Joachim empfand und wie einen Schatz hegte, wäre ihre Freundſchaft gewiß nicht ſo hoch zu Jahren gekommen. In den Geſprächen mit Wendt ſagte Brahms: „Joachim hat die unſelige Neigung, über ſein eigenes Los klagen zu müſſen. Iſt das vielleicht eine ſemitiſche Eigenſchaft? Schon weit früher, als wir ſo viel verkehrten, kam er oft, ſaß an meinem Bett und fragte, ob ich ihn denn auch lieb hätte, weil er immer daran zweifelte. Ich habe ihm dann beſtimmt erklärt, wir wollten nach wie vor mit einander umgehen: aber derartiges Fragen ſei mir völlig unerträglich“ [2]).

Um die aufgeregten Gemüter zu beſchwichtigen und zu verſöhnen, beſuchte Levi, der im Juli zum Begräbnis ſeiner Schweſter von München nach Karlsruhe gereiſt war, Frau Schumann in Baden-Baden. Von dort ſchreibt er an Joachim, er könne es nicht verwinden, daß gerade jetzt, da die Schumann-Gedenkfeier ſo manche Erinnerung an gemeinſam durchlebte ſchöne Zeiten wachrufe, die eigentlich Zuſammengehörenden durch allerhand Kleinigkeiten, Mißverſtändniſſe uſw. getrennt ſein ſollten. Möge doch ein jeder ein Übriges tun und, was an ihm liegt, mildern und vergeſſen! Brahms ſei natürlich aufs neue verſtimmt, daß er die Abſetzung des Requiems durch die Zeitung erfahren mußte — ſo denke er wenigſtens, geſagt habe Brahms nichts darüber! Auch Frau Klara

[1]) Vgl. Bd. II, S. 416 f.

[2]) Vgl. Bd. I, S. 279. — Chriſtus fragte Petrus dreimal: „Simon Johanna, haſt du mich lieb?“

habe nichts davon gewußt und ihm keinen Grund dafür angeben können. Er habe übrigens Frau Schumann gehörig den Kopf zurechtgesetzt. Sie zeigte ihm einen Brief von Johannes, den er durchaus rücksichtslos, kalt, lieblos finden sollte, was ihm aber mit dem besten Willen nicht möglich gewesen sei. „Er ist eben," fährt Levi in seinem Schreiben an Joachim fort, „wie er ist; entweder er war schon vor zehn Jahren Eurer Freundschaft nicht wert, oder er ist es heute noch so gut wie damals. Freilich ist er nicht angelegt, selbst einen ersten Schritt zu tun; er wird vielmehr, wie ich ihn kenne, ruhig ein Zeichen von Dir und Frau Schumann erwarten." — Der wohlgemeinte Brief, der die beabsichtigte kalmierende Wirkung nicht verfehlte, schließt mit der Mitteilung: „Brahms reitet in Tutzing fleißig auf dem Bucephalus. Kürzlich haben wir bei mir ein neues, wundervolles Streichquartett probiert, ein zweites ist nahezu fertig. An demselben Abend spielten Walter und Genossen das G-dur-Sextett, das ich ihnen vorher gut einstudiert hatte. Das ist mir doch das vollendetste Kammermusikwerk seit Beethoven (die übrigen Brahmsischen nicht ausgenommen)."

Hauptsächlich war wohl das von Frau Schumann heraufbeschworene Mißverständnis die Ursache gewesen, daß Brahms sein altes Lichtentaler Quartier nicht bezog, sondern sich an dem, eine Eisenbahnstunde von München entfernten Starnbergersee nach einer passenden Sommerwohnung umsah. Von seiner vereitelten Pilgerfahrt nach Oberammergau und seinem Besuche bei den Gebrüdern Lachner in Bernried her (1870) stand ihm das zwischen bewaldeten Hügeln hingestreckte, grüne Wasserbecken mit dem majestätischen Gebirgshintergrund, in frischer Erinnerung, und die Gewißheit, seine Freunde Levi und Allgeyer nicht allzu weit zu haben, half die schwankende Wahl entscheiden. Bei schlechtem Wetter konnte die bayerische Königsstadt mit ihrer Kunst einspringen, falls die Natur absagte. Auf einer vorläufigen Rekognoszierungstour, die Brahms mit den beiden Freunden unternahm, wurde in Tutzing gelandet. Hier erreicht der See seine größte Breite und eröffnet die umfassendste Aussicht auf die Alpen, von der finsteren Benediktenwand und dem vielgipfeligen Karwendelstock über den leuchtenden Wetterstein mit der steilabfallenden Zugspitze

hinüber bis zu den blauen Bergen des Allgäus. „Tutzing," ſchreibt Brahms, nachdem er ſich dort am 14. Mai niedergelaſſen hatte, an Levi, „iſt weit ſchöner, als wir uns neulich vorſtellen konnten. Eben hatten wir ein prachtvolles Gewitter, der See war faſt ſchwarz, an den Ufern herrlich grün, für gewöhnlich iſt er blau doch ſchöner, tiefer blau als der Himmel, dazu die Kette ſchneebedeckter Berge — man ſieht ſich nicht ſatt."

Die zwiſchen Bäumen verſteckt liegende Ortſchaft war damals bei weitem nicht ſo kultiviert wie heute. In dem umgebauten, alten gräflich Viereggſchen Schloſſe reſidierte zwar ſchon der Stuttgarter Verlagsbuchhändler Eduard Hallberger, der den berechnenden Geſchäftsmann mit dem vornehmen Grandſeigneur ſo geſchickt in ſich vereinigte, daß er ſelber manchmal nicht genau wußte, wo der eine anfing und der andere aufhörte. Aber ſeine induſtriellen Unternehmungen, die das ſtille Dorf in einen geräuſchvollen Modekurort mit einer friſch angezapften Bierquelle verwandeln ſollten, ſteckten noch in den Anfängen. Nur durſtige Münchener Feiertagsausflügler ſteuerten dem Sommerkeller ſeiner großen Tutzinger Konkurrenzbrauerei zu, und ihre Zahl ſtand bei weitem nicht in dem erwünſchten Verhältniſſe zu den Berühmtheiten, die in ſeinem luxuriöſen Herrenſitze vorſprachen. Auch hatte ſich der bürgerliche Gaſthof am See, an welchem der einzige blauweißquadrierte Ortsbriefkaſten prangte, noch nicht auf das Zauberwort des „Über Land und Meer" gebietenden Beherrſchers der Geiſter zu dem weitläufigen Hotel ausgedehnt, das die mit dem Dampfſchiff ankommenden turn-, ſang- oder ſchußbereiten deutſchen Bierbrüder maſſenhaft in Empfang nahm. Im Wirtshauſe des Herrn Amtmann ließ ſich behaglich und unangefochten leben, und obwohl die Küche das bajuvariſche Kalb in allen Formen abwandelte, gebrach es daneben doch nicht an Hechten, Renken und Forellen, und das ſelbſt in München berühmte braunrötliche Bernrieder Bier würzte das einfache Mahl. Dort mietete ſich Brahms ein. Er bezahlte für Zimmer und Schlafkammer monatlich fünfundzwanzig bayeriſche Gulden und ſechs für ein unſtimmbares, miſerables Klavier. Gänsbacher, der Brahms beſuchte, erſchrak, als er es berührte. „Ja," ſagte Brahms „das habe ich mir nur gemietet, damit niemand darauf ſpielt." Es war das Amtmannſche Haus-

muſikmöbel. Wollte er ein beſſeres Inſtrument unter die Finger bekommen, ſo mußte er entweder nach Bernried zu Lachners wandern oder im „Voglhäuschen“ einbrechen. So wurde der luſtige Pavillon genannt, den ſich das Ehepaar Vogl auf einer in den See hinausgeſtreckten Landzunge erbaut hatte. Thereſe Vogl, geb. Thoma, ein Tutzinger Schullehrerskind, blieb der von ihren Eltern und Voreltern betriebenen Ökonomie leidenſchaftlich ergeben. Auch nachdem das, vierhundert Jahre im Beſitze der Familie geweſene Bauerngut ihr von den Pfaffen wegprozeſſiert worden, und ſie ſelbſt eine berühmte Künſtlerin geworden war, konnte ſie ihrer angeborenen Vorliebe nicht entſagen. Vielmehr übertrug ſie ſie auch auf ihren Gatten und veranlaßte ihn, ſich in dem geliebten Tutzing neuerdings anzukaufen. Sie bewirtſchafteten ihr Gut Deixelfurt mit vereinten Kräften, und wenn ſie heute als Triſtan und Iſolde Lorbeeren einbrachten, ſo führten ſie morgen ruhig wieder ihr Heu ein. In ſeinem der Muſik geweihten Pavillon ſang Vogl die an Ort und Stelle komponierten Brahmsſchen Lieder „Agnes“ und „Eine gute, gute Nacht,“ nebſt den andern zu op. 59 gehörigen, im Frühling geſchaffenen Liedern. Häufiger als nach Bernried wanderte Brahms nach Feldafing. Bald wurde der herrliche, von Garatshauſen bis nach Poſſenhofen führende, an verſchlungenen Wegen, Ausſichtspunkten und Ruheplätzen reiche, etwa eine Stunde lange Park, ſein täglicher Spaziergang. Das iſt eine Gegend, wie geſchaffen für phantaſtiſche Abenteuer, die ſich im Kopfe eines Poeten zutragen, und es verſchlug dem ſinnenden Träumer nichts, wenn ihm manchmal auf einſamen Wegen das „Schweigen im Walde“ oder Frau Aventiure leibhaftig in ſchlanker Frauengeſtalt, hoch zu Roſſe, begegnete und ſich anmutig gegen ihn verneigte — die Kaiſerin Eliſabet von Öſterreich pflegte dort, wenn ſie in Poſſenhofen auf dem Schloſſe ihres Vaters, des Herzogs Maximilian Joſef in Bayern, heitere Jugenderinnerungen auffriſchte, ihren Morgenritt zu machen. Auch kann es ihm paſſiert ſein, daß er mitten in der Nacht einen von Vorreitern und Fackelträgern begleiteten, mit vier Rappen beſpannten goldenen Wagen an ſich vorüberjagen ſah, einen bleichen, kerzengerade aufgerichteten Mann darin, der ſelbſt in nächtlicher Einſamkeit die Würde der Majeſtät vertreten zu müſſen glaubte —

König Ludwig, der von Hohenſchwangau oder dem Linderhofe nach Schloß Berg zurückkehrte und eine ſeiner heimlichen Fahrten rings um den See zurücklegte.

So oft Brahms in München war, um Bekanntſchaften zu erneuern und die Kunſtſammlungen zu beſuchen, wohnte er bei Levi, der ſich in der Arcoſtraße ein hübſches Junggeſellenheim eingerichtet hatte — Feuerbachs Pietro Aretino bildete die vornehmſte Zierde ſeines Muſikzimmers. Levi begleitete ihn auch zu Paul Heyſe, den er nun endlich von Angeſicht zu Angeſicht kennen lernte. Am 18. Mai ſchickte Heyſe den Entwurf des „Ritter Bayard“ nach Tutzing[1]), am Dienstag nach Pfingſten (3. Juni) ſaßen die Freunde, von dem Dichter zu einer Waldmeiſterbowle eingeladen, bei ihm, in der Arcisſtraße Nr. 9, und Heyſe ließ Brahms als künftigen Opernkomponiſten hochleben[2]). Wir wiſſen, daß dieſe Hoffnungen ſich nicht erfüllten. Auch wenn Heyſe damals, anſtatt des vorläufigen Entwurfs, das fertige Gedicht gehabt hätte, wäre es bei Brahms liegen geblieben. Denn er hatte ſich feſt vorgeſetzt, endlich einmal mit den beiden Streichquartetten Schicht zu machen, die ihm ſeit Jahren nachgingen, ihn anzogen und abſtießen und nicht freigeben wollten. Die Kammermuſik war ſein Leibpferd, auf dem er ſich mit beſonderer Vorliebe tummelte, ſein Bucephalos, wie Levi an Joachim ſchrieb. Aber das Streichquartett gehorchte ihm nicht ſo ſchnell wie der wilde Renner dem großen Alexander; das Roß warf den Reiter immer wieder ab, und ehe er ſicher ſein durfte, es gebändigt und vollkommen gemeiſtert zu haben, waren Dezennien vergangen. Erinnern wir uns daran, daß Brahms im Jahre 1853 die Reihe ſeiner gedruckten Kompoſitionen mit einem Quartett für Streichinſtrumente zu beginnen dachte: das ſpäter vernichtete h-moll-Quartett ſollte ſein op. 1 ſein! Schumann, der die zur Auswahl vorliegenden Kompoſitionen durchmuſterte, rangierte das Quartett auf eine Stufe

[1]) Vgl. Bd. II, S. 161.

[2]) Noch in ſeinen letzten Jahren erinnerte ſich Brahms dankbar an jenen Münchener Frühlingsabend und ſagte, er habe in ſeinem Leben keinen liebenswürdigeren Menſchen kennen gelernt als Heyſe: „Er wußte die Geſellſchaft zu beleben und zu erleuchten. Schon, wenn er ins Zimmer trat, war es, als ob plötzlich die Sonne hineinſchiene.“

mit der fis-moll-Sonate, meinte anfangs, es könne jedem schwächeren Werke nachfolgen, schlug es dann aber den Verlegern für die erste Stelle vor[1]). Brahms verlor die gute Meinung, die er von seinem Quartett gehabt, schon vor dem Druck. Seinem Jugendfreunde Alwin Cranz vertraute er später an, daß er, ehe er sein op. 51 veröffentlichte, bereits über zwanzig Streichquartette und mehrere hundert Lieder komponiert hatte, mit der artigen Bemerkung: „Es ist nicht schwer, zu komponieren, aber es ist fabelhaft schwer, die überflüssigen Noten unter den Tisch fallen zu lassen."

Von Streichquartetten ist in seiner Korrespondenz öfters die Rede: „Du kamst nicht an den Rhein," klagt Joachim 1867, „hast auch Deine Quartette nicht geschickt." Frau Schumann bemerkt in ihrem Tagebuch von 1866, daß ihr Brahms ein Streichquartett in c-moll vorgespielt habe[2]). Ob es die erste Fassung von op. 51 Nr. 1 oder ein anderes Quartett war, läßt sich nicht bestimmen. Drei Jahre später beschwichtigt Brahms den drängenden Simrock: „Leider muß ich im übrigen immer noch um Geduld bitten. Ich merke immer mehr, wie sehr das Virtuosenleben einem so sehr dafür ungeeigneten Menschen, wie mir, schadet. Oder verwandelt sich leichter der Mensch, und passe ich allmählich dafür? Aber kurz, die Ruhe ist nicht allein köstlich zu genießen (selbst das verlernt man), sie ist auch den Sachen, die ein Virtuose so unterwegs erdenkt, recht heilsam. Übrigens hat Mozart sich gar besonders bemüht, sechs schöne Quartette zu schreiben, so wollen wir uns recht anstrengen, um ein und das andere passabel zu machen. Ausbleiben sollen sie Ihnen nicht. Aber wäre ich heute Verleger, ich ließe das Drängen — halt! Aufklären und belehren darf ich Sie hierin nicht! Kommen Sie nicht etwa über Baden, wenn Sie Ihre Frau besuchen? Es ist hier wirlich sehr schön, und zu jener Zeit kommt das Beckersche (Florentinische) Quartett und spielt Ihnen vielleicht neue Verlagsartikel vor?"

Die Zeilen datieren vom 24. Juni 1869 und beweisen,

---

[1]) Bd. I, S. 130 f.

[2]) Florence May Bd. II, S. 49.

daß Brahms mit wenigſtens zwei Quartetten, die entweder dem Schickſal jener zwanzig verworfenen entgangen oder friſch komponiert worden waren, zufrieden zu ſein glaubte. Sonſt hätte er nicht ſo ſicher und luſtig ſchreiben können. Aber die neuerliche Probe mit dem Florentiner Quartett, mit dem Brahms ſchon 1866, als es zum erſten Male nach Deutſchland kam, in Baden-Baden muſiziert hatte, ermutigte ihn nicht, aus ſeiner Reſerve herauszutreten. Ebenſo erfolglos ſcheint die Entrevue mit Joachim verlaufen zu ſein, die 1870 in Salzburg nach den Münchner Wagnertagen ſtattfand. Auch hätte Joachim, da er nicht wie Jean Becker mit ſeinen Quartettgenoſſen reiſte, ihm wenig helfen können; ſeine Ausſtellungen bezogen ſich bei ihm gewöhnlich auf die Vermeidung harmoniſcher Härten. Seitdem waren wieder drei Jahre verſtrichen, und Brahms wäre vielleicht an ſeiner Aufgabe, die er ſich nicht hoch genug ſtellen konnte, verzweifelt, wenn ihm nicht die einſamen produktiven Spaziergänge im Park von Poſſenhofen zur endlichen Löſung des ſchwierigen Problems verholfen hätten, deſſen Gelingen darauf vom Quartett Walter in München praktiſch beſtätigt wurde. Sein zwanzigjähriges unabläſſiges Bemühen und ſeine kritiſche Zurückhaltung ſind von dem großartigſten Erfolge gekrönt worden.

In den beiden Streichquartetten op. 51 und dem ihnen im Jahre 1875 nachfolgenden dritten und letzten (op. 67) erkennen wir ebenſoviele vollkommene Muſterſtücke ihrer Gattung, welche dem Muſiker für den edelſten Zweig ſeiner rein auf ſich ſelbſt geſtellten abſoluten Kunſt gilt. Brahms' c-moll, a-moll- und B-dur-Quartett können ſich in jeder hierbei in Frage kommenden Beziehung mit den von ihm ſelbſt als Vorbilder genannten Mozartſchen Königsquartetten meſſen — ſie reichen auch an die drei Raſumowsky-Quartette Beethovens hinan, in denen Brahms die höchſten und reinſten Typen der Kammermuſik zu bewundern pflegte. Hier wie dort will ſich die muſikaliſche Erfindung in der Fülle ihres innig beſeelten, aus der grundloſen Tiefe unausſprechlicher Gefühle heraufſtönenden Geſanges umſonſt erſchöpfen; hier wie dort durcheilt ſie allhinhorchend immer wieder das unbegrenzte Reich vieldeutiger harmoniſcher Möglichkeiten und überraſcht ſich ſelbſt mit dem Wechſel und den Übergängen ihrer Stimmungen;

hier wie dort bewegt sie sich mit der Souveränetät angeborener Grazie in den verwegensten Gangarten eines tausendfach gestalteten Rhythmus und versucht die unzählbaren Aderschläge der Phantasie an den Pulsen des menschlichen Herzens zu messen. Nirgend und nimmer aber verliert diese allgegenwärtige Kraft des schöpferischen Geistes ihr Ziel aus den Augen, sie bleibt weder hinter ihm zurück, noch schießt sie darüber hinaus. Denn sie gehorcht dem Gesetz der Form, das in ihr selbst ruht, und das Gesetz stimmt in seinen Grundzügen mit den Prinzipien aller künstlerischen Form und der Sonatenform im besonderen überein. Die Brahmsschen Quartette bedeuten einen neuen Triumph dieser Form, und zwar einen der größten, den sie jemals davongetragen hat. Kein leerer, überflüssiger oder auch nur entbehrlicher Takt ist in ihnen enthalten, über jede Note vermag der Komponist Rechenschaft abzulegen, jeder Satz, jede Partikel eines Satzes hat außer der eigenen, für die Selbständigkeit des Details einstehenden Bedeutung ihre höhere Relation zu den Ideen, die das Ganze regieren. Diese sind, wie immer bei Brahms, poetisch-musikalischer Natur und rechtfertigen das Prädikat „Tondichter" als einen Ehrentitel des Musikers, den er sich selbst beilegen durfte. Aber sie können nicht in Worten ausgesprochen werden, weil sie der abstrakten Sprache der Begriffe widerstreben. Von dem Programm, das wir ihnen etwa unterschieben, brauchen sie nichts zu wissen, und die Absichten des Tondichters, die sich unserer Kenntnis entziehen, lassen sich nur erraten und vermuten.

Die beiden zu op. 51 vereinigten Quartette sind Theodor Billroth gewidmet. Der Brief, in welchem er dem Freund davon Mitteilung macht, ihn dabei mit dem brüderlichen „Du" anredend, ist im Juli 1873 in Tutzing geschrieben und lautet:

„Lieber Freund!

Ich bin im Begriff, nicht die ersten, aber zum ersten Male Streich-Quartette herauszugeben.

Es ist nun nicht bloß der herzliche Gedanke an Dich und Deine Freundschaft, der mich dem ersten Deinen Namen vorsetzen läßt; ich denke Dich einmal so gern und mit so besonderem Plaisier als Geiger und „Sextettspieler". Ein Heft riesig

ſchwerer Klavier-Variationen würdeſt Du gewiß freundlicher annehmen und Deinem Verdienſt gerecht finden? Das hilft nun nichts, Du mußt Dir die Widmung auch mit dem kleinen luſtigen Hintergedanken gefallen laſſen[1]).

Ich hätte nun auch nicht dafür die Adreſſen zweier Briefe beanſprucht, aber Du haſt ſo viele Titel, daß ich nicht weiß — welche ich weglaſſen ſoll? Wer keinen zu tragen gewohnt iſt, geht vorſichtiger mit dem Zeug um. — Magſt Du mir wohl dieſe nötige Modulation angeben!

Quartett

für 2 Violinen

---

von

J. B.

Ich darf Dir eigentlich nicht verraten, daß das betreffende Quartett aus dem berühmten c-moll geht, denn, wenn Du nun abends daran denkſt nnd dann phantaſierſt, wirſt Du es gar zu leicht überphantaſieren, und hernach — gefällt Dir das zweite beſſer.

Meine Adreſſe iſt Tutzing am Starnbergerſee.

(Eigentlich wäre Karlsbad wohl eine beſſere Adreſſe?)[2]) Mit recht herzlichen Grüßen an Dich nnd Deine Frau Dein

Johannes Brahms."

---

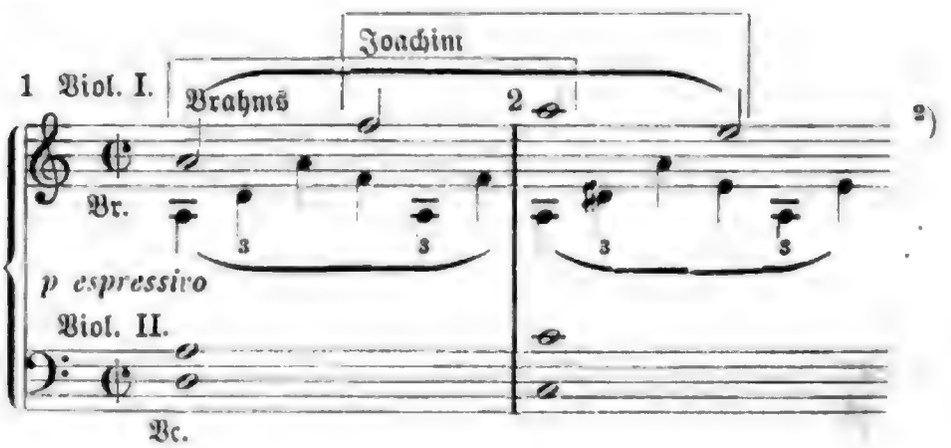
[1]) Brahms erinnert Billroth an den Anfang ihrer Bekanntſchaft und den muſikaliſchen Juni-Abend des Jahres 1866, an welchem Billroth in Brahms' G-dur-Sextett die zweite Bratſche ſpielte oder ſpielen wollte. „Ich hatte meine Stimme famos eingeübt", ſchreibt Billroth an Lübke, „doch als ich anfing zu ſpielen, fing ich ſo an zu zittern und geriet in eine ſolche Angſt und Aufregung, daß ich gar nicht ſpielen konnte. Zum Glück war Eſchmann aus Schaffhauſen da, der auch Bratſche ſpielt und für mich eintrat. Ich war höchſt ärgerlich über mich und muß eine überaus poſſierliche Figur geſpielt haben."

[2]) Aus der Frage klingt es wie eine trübe Ahnung künftiger Leiden heraus. Brahms ſcheint damals eine erſte leiſe Anwandlung der Krankheit verſpürt zu haben, die ihm erſt viele Jahre ſpäter gefährlich wurde.

Gleich von der ersten Zeile des Briefes wird die Tatsache bestätigt, daß die Quartette op. 51 nicht die ersten waren, die Brahms komponierte. Bei dem „Heft riesig schwerer Klavier-Variationen" aber lagen wohl Brahms die eben fertig gewordenen „Variationen über ein Thema von Jos. Haydn" in ihrer Fassung für zwei Pianoforte im Sinne. Für den gegebenen Fall von besonderem Belang ist die Mitteilung, daß er nur das c-moll-Quartett Billroth zuzueignen gedachte: dem ersten will er den Namen des Freundes vorsetzen, und bei dem Billroth zur Ausfüllung überlassenen Titelentwurf ist nur von einem „Quartett", nicht von Quartetten die Rede. Daraus läßt sich mit einiger Sicherheit schließen, daß Brahms die beiden Quartette anfangs trennen und nach dem Vorgang seiner Klavierquartette als verschiedene Opera mit verschiedenen Dedikationen erscheinen lassen wollte. Was ihn zu einer Änderung seines Sinnes bestimmte, mögen äußere und innere Gründe gewesen sein. Zufällig ist der Brief an Billroth um dieselbe Zeit, ja vielleicht an demselben Tage abgegangen, an welchem Brahms das lange, oben auszugsweise mitgeteilte Beschwerdeschreiben an Joachim sandte, mit der Bitte um eine „herzberuhigende Antwort." Als diese ausblieb und an ihrer Stelle Joachims Klage und Anklage einlief, faßte wohl Brahms unmutig seinen neuen Entschluß und setzte Billroths Namen vor beide Quartette. Aller Wahrscheinlichkeit nach hatte er das a-moll-Quartett seinem lieben Joachim zueignen wollen, dem es ganz in demselben Sinne gehörte, wie das „Deutsche Requiem" dem Meister Schumann. Es wäre sehr seltsam, wenn Joachim später die ihm zugedachte Huldigung nicht bemerkt, wenn er nicht gesehen und gefühlt haben sollte, wie sehr er dem Freunde Unrecht getan, als er an seiner liebevollen Gesinnung zweifelte. Einstweilen merkte er nichts davon, ja, er erkannte nicht einmal sein eigenes, an die Spitze des Quartetts gestelltes Motto. Brahms, der vergebens auf ein Zeichen des Einverständnisses wartete, erfuhr erst durch Simrock, daß Joachim das a-moll-Quartett auf das Programm seiner Kammermusikſoiréen gesetzt habe. Daraufhin schrieb er ihm, ganz nach seiner beliebten hinterm Berge haltenden Manier, er wolle nur mit zwei Worten sagen, wie besonders ihn die Nachricht freue. Eigentlich habe er von beiden

Quartetten nicht gemeint, daß ſie für Joachims Geige ſeien, aber das Warten auf beſſere ſchiene allmählich unnütz. Gewiß meinte er, dem Freunde den ſchönſten Beweis ſeiner herzlichſten Sympathie gegeben zu haben.

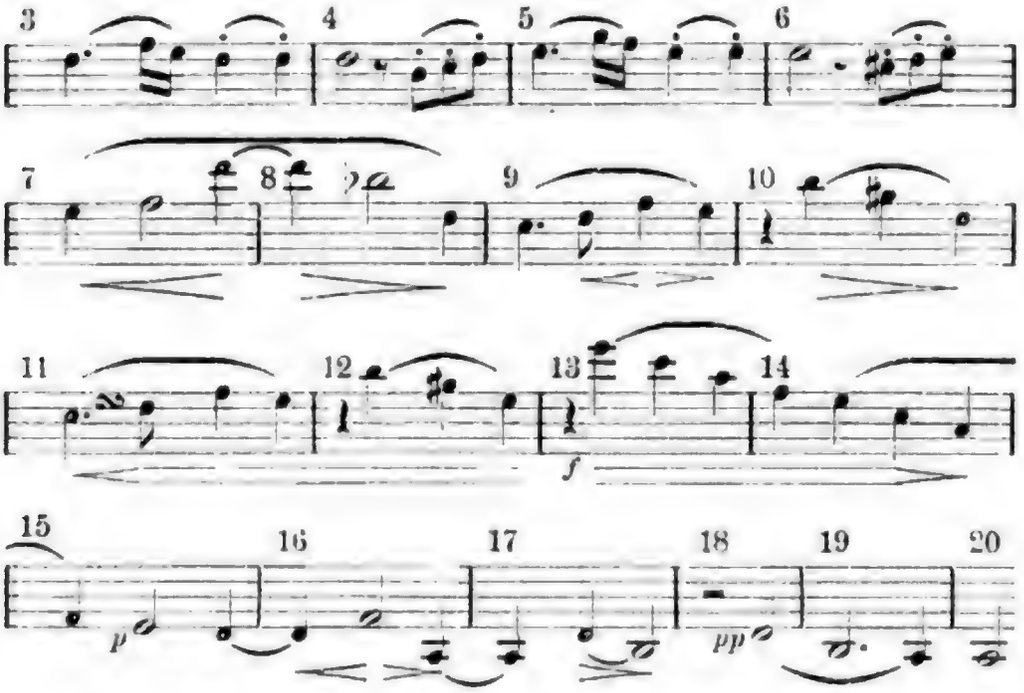
Das Grundmotiv, in welchem die ſchwärmeriſche Hauptmelodie des a-moll-Quartetts wurzelt, ruft Joachim die alte Parole zu: „Frei, aber einſam!“ (F A E). Mit den drei Worten wird all die junge Seligkeit jener unvergeßlichen, ſchickſalsvollen, hoffnungsreichen Tage heraufbeſchworen, die Joachim und Brahms am Rhein und in Hannover mit einander verlebten. Und wenn der Freund näher zuſieht, aufmerkſamer in die Stimmen hineinhört, erkennt er auch die Loſung der Parole, die von Brahms abgeleitete Variante des Mottos: F a f[1]), in der Umdrehung der Intervalle: A f a. Beide ſind auf das Innigſte verbunden, als wollte der Komponiſt ſagen: Nur Arm in Arm mit Dir fordere ich Haydn, Mozart und Beethoven in die Schranken, nur, wenn Du mir zur Seite ſtehſt, wird mir ein Meiſterquartett gelingen. Hier iſt das ſimple Rätſel ſamt ſeiner ebenſo einfachen Auflöſung:



[1]) Bd. I, 2. Aufl. 98.

[2]) Joachim hat ſeine Eintragungen in das „Schatzkäſtlein des jungen Kreisler“ öfters mit ſeinem Motto unterzeichnet und ſich dabei der muſikaliſchen Form: bedient. Vgl. das von Karl Krebs im Verlage der Deutſchen Brahms-Geſellſchaft herausgegebene Werkchen.

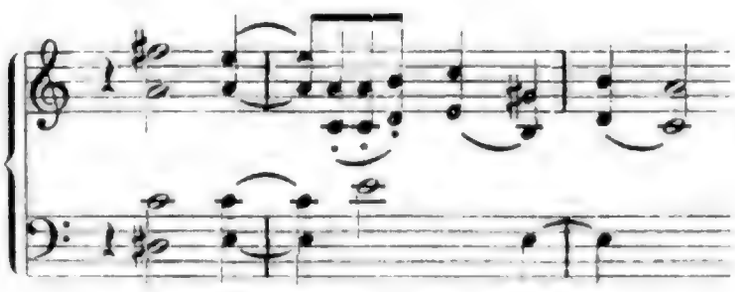
Daran ſchließt ſich, der Führerin des Quartetts, der erſten Violine, zugeteilt, die Fortſetzung der Melodie:



Eine Prachtmelodie von 20 Takten, die in vieler Beziehung merkwürdig iſt! Sie ſcheint vor unſeren Augen und Ohren zu entſtehen, ihre monophyletiſche Entwicklung läßt ſich von Takt zu Takt verfolgen, — hier hört man wirklich einmal das Gras wachſen. Trotz ihrer vielen Zäſuren macht ſie nicht den Eindruck des Angeſtückelten, im Gegenteil: ihre Unterbrechungen und Wiederholungen (T. 4, 6, 10, 12, 13) gehören ſo ganz zu ihrem eigentümlichen Charakter, daß wir ſie nicht miſſen möchten in dem muſikaliſchen Porträt, das wir vor uns zu ſehen glauben, ein Seitenſtück zu den Seelengemälden der Violoncellſonate in e-moll und des G-dur-Sextetts. Diesmal aber kennen wir das Original: den von Mendelsſohn herkommenden Elegiker, der ſich in ſchönen großen Anläufen erſchöpft, mit dem pathetiſchen d-moll beginnt, ſich über das helle A zum kräftigen B-dur aufſchwingt, um zuletzt mit ſchmerzlichem Verzichten zu dem ihm vorbeſtimmten a-moll hinabzuſinken; den ſchwermütigen Träumer und Zweifler, der mehr im Reiche der Ideale als in der Wirklichkeit lebt und lieber entſagt als handelt, den vornehmen Menſchen mit dem edlen, weichen, liebebedürftigen Herzen, die Verkörperung des Schumannſchen

Euſebius. Wir brauchen ihn nicht zu nennen. Jeder, der mit aufgeſchloſſenen Sinnen an die liebevolle pſychologiſche Studie des a-moll-Quartetts herantritt, muß ihn entdecken, muß wahrnehmen, daß der kundigſte und feinſtfühlige Interpret des Werkes auch ſein Held iſt.

So wenig die Melodie dem Porträtierten ſchmeicheln will, ſo ſehr huldigt ſie ihm mit der allerherzlichſten und wärmſten Sympathie, die ſie ihm im Namen ihres Erzeugers entgegenbringt; wie ſie dem ganzen herrlichen Werke ihren weichen, elegiſchen Charakter aufgeprägt hat, ſo verſorgte ſie es auch in allen ſeinen Teilen mit zureichendem Material. Zwar ſind die Beziehungen, welche die Themata der drei anderen Sätze mit dem erſten verbinden, nicht immer völlig aufzudecken, weil die Mittelglieder manchmal fehlen; aber man gewahrt ſie wie durch einen Schleier und fühlt die nähere und fernere Zuſammengehörigkeit der den Gegenſtand umkreiſenden Gedanken überall heraus, auch wenn ſie dokumentariſch nicht zu belegen iſt. Schon beim Übergange zum zweiten Thema des Allegro, das, der Regel nach, in C-dur ſteht, äußert ſich die fortzeugende Kraft der Hauptmelodie; ſie ſtreut befruchtenden Samen nach allen Richtungen aus, und in jedem Körnchen keimt eine neue Pflanze. Die ſynkopierten Schritte von Takt 15 ff., in Verbindung mit der abgeſtoßenen Achtelfigur von T. 4 und 6, leiten zu dem neuen, kindlich ſchüchternen Motiv:

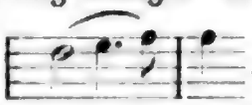
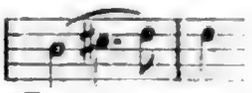


das gleich verarbeitet und mit einem, von Takt 13 ff. abgeleiteten Motiv verkuppelt wird. Die ſeltene Kunſt des Vorbereitens ſteht bei Brahms auf der höchſten Stufe der Entwicklung: keiner weiß ſo wie er ſeinen Überraſchungen alles Gemeine, Knallende, Verblüffende zu nehmen und ihnen dafür den Schein des Selbſt-

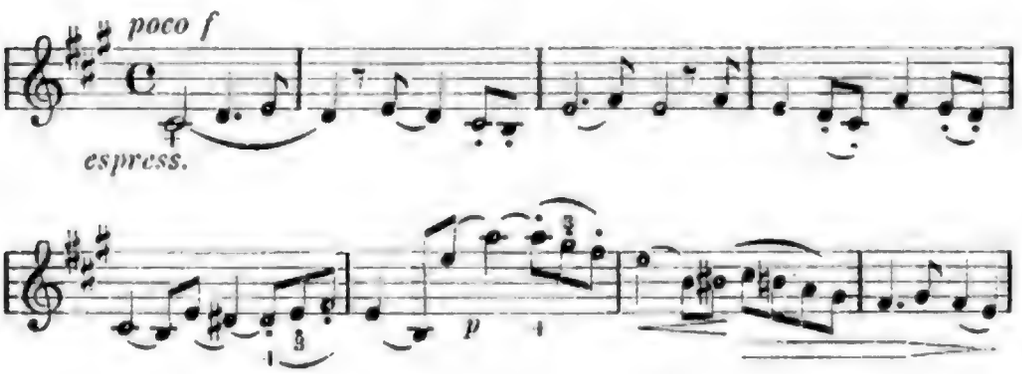
verſtändlichen zu geben. Wie geſchickt hat er das zweite Thema vorbereitet, und wie liebenswürdig führt er es ein! Mit einer ritardierenden kurzen Solokadenz macht die erſte Geige eine Verbeugung, nimmt die anmutige Kantilene an der Hand und ſtellt ſie dem Zuhörer vor, um das Duett des Seitenthemas mit ihr zu ſingen. Obwohl wir ſie erwartet haben, überraſcht ſie uns doch, und obwohl ſie uns unbekannt iſt, werden wir doch gleich mit ihr vertraut. Denn ſie erinnert uns ſchon im zweiten Takte an ihre Abkunft von Takt 9 der Hauptmelodie

(dort: hier:

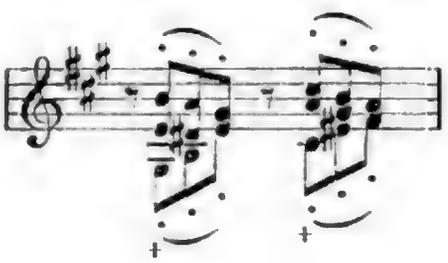
und läßt ſich überdies von derſelben Triolenfigur begleiten, mit welcher die Bratſche von Anfang an beginnt. Das halb ſchreitende, halb gleitende Tanzlied verdankt ſeinen luſtigen, zartgewobenen Abgeſang, der dann ſo ſehnſüchtig bis zum dreigeſtrichenen c hinaufſchlägt, eben dieſer Figur. Sein reizendes Duo kommt dem da capo-Ruf des Zuhörers zuvor. Bei der Wiederholung übernimmt die Bratſche, der hier, wie öfter bei Brahms, eine bevorzugte Stelle eingeräumt wird, die Melodie, während die zweite Geige in der tieferen Terz die zweite Stimme ſingt, und die erſte den Geſang beider Inſtrumente mit koſenden Achtelfiguren umſchmeichelt. Noch eigentümlicher klingt die analoge A-dur-Stelle im Repetitionsteile, wo die Violine ſich in ihren tiefſten Tönen unter der Bratſche fortbewegt und zweimal Fisis mit dem leeren G vertauſchen muß, um bei ihrer Stimme zu bleiben. Wie hier die Geige einmal zur Bratſche, ſo wird im Andante und Menuett auch die Bratſche zur Geige gemacht, mehr der akkordiſchen Wirkung als eines bloßen Klangreizes wegen. Das Doppelmotto Brahms-Joachim regiert die knappe Durchführung des erſten Satzes, muß aber mit einer aus Takt 3 der Hauptmelodie gewonnenen Phraſe die Herrſchaft teilen und klingt nur noch einmal im Finale an. Am Ende jenes Mittelteiles nimmt das Violoncell, ohne ſich um die anderen Stimmen zu bekümmern, die erſten acht Takte der Repetition vorweg, die dann wie zufällig und ganz nebenbei

mit dem (figurierten und ſynkopierten) erſten Thema eintritt — wiederum ein Muſterbeiſpiel Brahmsſcher Erfindungs- und Geſtaltungskraft. Aber es kommt noch beſſer. Auf dem Höhenpunkte der Durchführung bringen die beiden Violinen forte in Oktaven das Motiv:  . Es klingt wie eine Ankündigung des Andante, obwohl es nur ein Ergebnis, eine Deduktion iſt. Wer erkennt noch in ihm die oben erwähnte Figur (Takt 4 und 6 der Eröffnungsmelodie)? Und doch ſtammt das Motiv von ihr ab, und ſeine Rückverwandlung wird gegeben in:  (Part. S. 9, T. 19) als Vergrößerung von . Sowohl in gedrängter wie in ausgedehnter Geſtalt übt der Komplex der vier Noten ſeinen grundlegenden rhythmiſchen und melodiſchen Einfluß auf die folgenden Sätze aus.

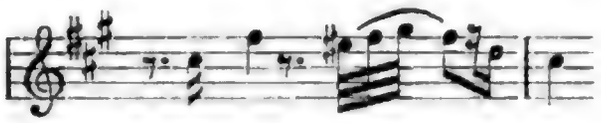
Im Andante erſcheint die zuvor (im Allegro) mit ihrem erſten Takte angekündigte Melodie:



Dann führen die höheren Saiteninſtrumente den Geſang in einem aus demſelben Motiv durch Umkehrung entſtandenen Kontrapunkt gegen das Violoncell weiter fort:



Der magyariſierende fis-moll-Mittelſatz, ein Vorläufer der im Adagio des Klarinett-Quintetts op. 115 entrollten Szene



zitiert einen der von Joachim mit Vorliebe geſpielten Ungariſchen Tänze[1]). Das magyariſche Element, auf welches das Finale zurückkommt, durfte nicht fehlen, wo die Saiten des Herzens ſo anhaltend berührt werden wie in dieſem, den muſikaliſchen Ausdruck bis hart an die Grenze des geſprochenen Wortes treibenden Andante. Eine Erinnerung an Shakeſpeare-Mendelsſohns duftigen und doch ſo ſcharf umriſſenen Elfenſpuk ſchlägt in dem Quasi Minuetto des dritten Satzes ihre frommen Kinderaugen auf. Das wie eine Inſpiration der Fee Mab erſcheinende Thema, das im zweiten Teil ſo reizend variiert wird, von abzuleiten, bietet nach dem Zuvorgeſagten keine Schwierigkeit mehr. Das Allegretto vivace des Trios, ein verſtecktes Double des Hauptſatzes, voll kontrapunktiſcher Teufeleien, wechſelt zweimal den Takt und deklariert im „tempo di Minuetto“ die Wechſelbeziehung der einander kanoniſch begleitenden Themen — Joachim wird heiter an die vielen Taler gemahnt, mit denen er ſich einſt von ihren ſtrengen Übungen loskaufen mußte! — Im Finale ſchnallt ſich das von Takt 4 des Hauptthemas abgeleitete attackierende Motiv:

Sporen an; es möchte am liebſten Czardas tanzen, verſchiebt den Rhythmus durch Synkopen, wird aber von der Begleitung zur Raiſon gebracht und gewaltſam zum Dreivierteltakte bekehrt; eine ſanfte Ländlermelodie hilft freundlich nach. Aber der Unband fällt immer wieder in ſeine alte Paſſion zurück, es geht drunter

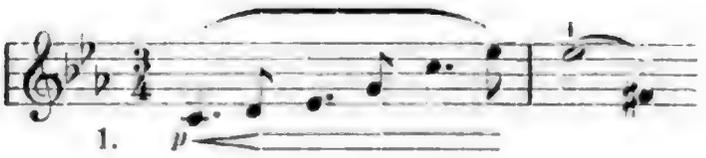
[1]) Heft I Nr. 2. — Die Joachimſchen Bearbeitungen der Ungariſchen Tänze für Violine und Klavier ſind 1871 und 1880 erſchienen.

und drüber, bis der Ländler dem Csardas Konzessionen macht, der Csardas dem Ländler entgegenkommt, und die geistreichste Koda den österreichisch-ungarischen Ausgleich auf musikalischem Gebiet più vivace vollzieht.

Mit Rücksicht auf die mutmaßliche Zeit seiner Entstehung haben wir das sanfte a-moll-Quartett seinem wilderen Bruder vorangestellt. Florestan ist jünger als Eusebius. Formale und stilistische Eigenheiten, dazu die Art, wie gewisse, später seltener vorkommende Stimmungen ausgedrückt werden, heißen uns die Anfänge des a-moll-Quartetts ziemlich weit zurückdatieren. Im Allegro wird uns die Hornstelle des d-moll-Konzerts, im Andante die Gefrorene Tränen-Melodie des f-moll-Quintetts[1]) ins Gedächtnis gerufen, und die Übersichtlichkeit des Satzes und seiner Gruppen teilt das a-moll-Quartett mit dem B-dur-Sextett. Satz 1 und 2 dürften demnach in die letzte Detmolder oder die sich daran schließende, durch ihre außerordentliche Fruchtbarkeit ausgezeichnete Hammer Periode (1859—1862) gehören. Dagegen dürfte das c-moll-Quartett so, wie es jetzt vorliegt, schwerlich vor 1870 entstanden sein. Sollte es dennoch ebenfalls in eine ältere Zeit zurückreichen, so müßte es eine derart gründliche Umarbeitung erfahren haben, daß es in seiner ehemaligen Gestalt kaum noch zu erkennen gewesen wäre. Wie aus der Vorgeschichte von op. 51 hervorzugehen scheint, ist auch das a-moll-Quartett wieder und immer wieder umredigiert worden, ohne indessen die entscheidenden Merkmale seiner früheren Existenz zu verlieren. In ihrer Gegensätzlichkeit erfaßt, als ergänzende Charakterkontraste aufgestellt und für die antithetische Wirkung zugefeilt wurden die Quartette ohne Zweifel erst 1873 am Starnbergersee.

In der Tat gibt es bei Brahms kaum einen größeren essentiellen Unterschied zweier, ihrem Rang und Wert nach gleich hervorragender Werke wie den, zwischen Nr. 1 und 2 bestehenden. Ein finsterer Dämon des Hasses, vielleicht auch nur ein Geist des Zornes und der Vergeltung, bedroht den Genius sehnsüchtiger Liebe, der sich vergebens seines übermächtigen Gegners erwehren möchte. Die Motive:

[1]) Bd. I, S. 295; Bd. II, S. 57.



und

für jene Dämonen und Genien charakteriſtiſch, beherrſchen das Werk, löſen in Allegro und Adagio einander ab und vereinigen ſich im Finale zum notgedrungenen Bunde. Von der Stirn des Schlußſatzes leuchtet das Kainszeichen:

Alle vier Inſtrumente intonieren unisono in Oktaven das kombinierte Thema, in welchem wir ſowohl die verminderte Septime von 1 am Schluſſe wie das nach Moll verſetzte und rhythmiſch vergrößerte Motiv 2 am Anfang wiederfinden. Auch ohne Reminiszenzenjägerei läßt ſich die Abhängigkeit dieſer Motive von Richard Wagner und ſeiner Trilogie feſtſtellen. Fragmente des Erda-Motivs und des Walhallathemas:

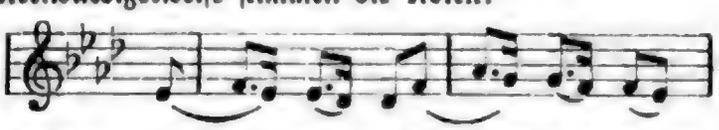
mögen Brahms von den Aufführungen, denen er 1870 in München beiwohnte, im Gedächtnis haften geblieben ſein, und er braucht ſie ſich nicht einmal abſichtlich konſerviert zu haben, um ſie nach ſeinem Sinne zu verwenden. Es könnte beinahe ſo ausſehen, als ob er dem gehäſſigen Verkleinerer ſeiner Talente zeigen wollte, was der hölzerne Johannes, das Haupt des impotenten Muckertums und wie die Ehrentitel ſonſt lauten, welche Wagner dem Sänger des Deutſchen Requiems beilegte, aus jenen, an ſich

ziemlich unbedeutenden Erfindungen zu entwickeln wußte. Das wären ohne Zweifel die erſprießlichſten Repreſſalien und die einzige, ſeiner würdige Rache geweſen, die er nehmen konnte, wenn es überhaupt in ſeiner Natur gelegen hätte, ſich rächen zu wollen. Denn die vierſtimmige Romanze, welche Brahms aus dem halben Dutzend Wagnerſcher Noten herausgezogen hat, beſchämt alle, den Quintenzirkel mit den hundert Stimmen des Orcheſters durchlaufenden Roſalien. Ein ſeltſames, nur zu gerechtes, tragikomiſches Verhängnis hätte es dann gewollt, daß beſagte Walhalla-Romanze dem ſelbſtbewußten Schöpfer der Nibelungen den Unterſchied zwiſchen ſeinen ſpäteren und Brahms anticipando-Entwickelungen heiter und gelinde klar gemacht und die pikanteſte Illuſtration zu dem Bayreuther Brief vom 26. Juni 1875 vorgeliefert hätte, in dem Wagner ſchreibt, es dürfte vielleicht nicht unintereſſant ſein, im Verfolgen der weiteren Partituren des Ringes des Nibelungen wahrzunehmen, daß er aus den im Rheingold aufgepflanzten Theaterkuliſſen allerhand muſikaliſch-thematiſches zu bilden verſtanden habe[1]).

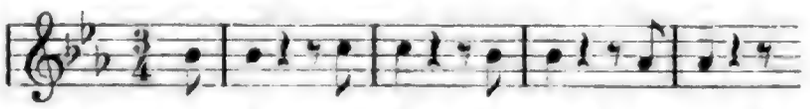
Auch der „Kopiſt Beethovens" bedankt ſich für die ihm zuteil gewordene Auszeichnung. Nach der erſchütternden Kavatine in Beethovens B-dur-Quartett op. 130 iſt kein Adagio geſchrieben worden, das dem unſterblichen Liede himmliſcher Sehnſucht näher käme als eben dieſe Romanze. Über dem dreiſtimmigen Chor der Inſtrumente erhebt die erſte Violine abwechſelnd mit dem Violoncell einen leiſen ſeraphiſchen Geſang, der mit der Sehnſucht auch deren Ziel uns vor die Seele rückt. — „Ihr wandelt droben im Licht";[2]) — vom Dominantſeptakkorde wendet ſich die

[1]) Bd. II, S. 122 ff.

[2]) Merkwürdigerweiſe ſtimmen die Noten:



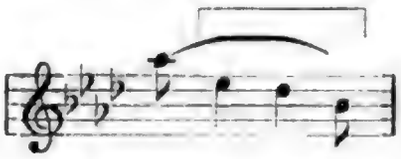
mit der Melodie der erſten Walzerpartie in Johann Strauß' „Wein, Weib und Geſang" ziemlich genau überein. Bei Strauß heißt es:



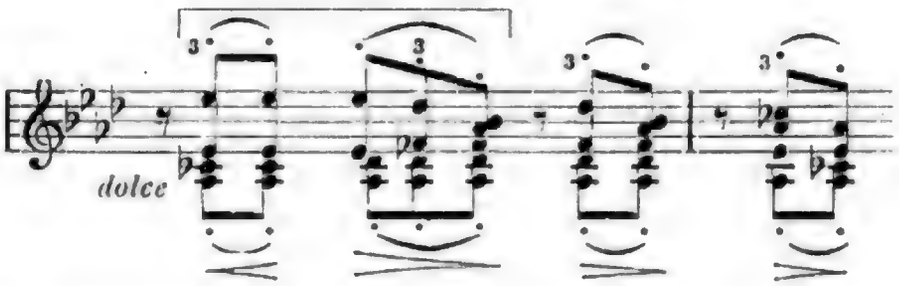
Die Anſpielung iſt mindeſtens ebenſo deutlich wie die verſteckten Be-

Harmonie, anſtatt nach As zurückzugehen, nach C-dur: zwei Takte entzücktes Lauſchen! Dann hebt der Geſang wieder pianissimo an, die Seele nimmt Flügel der Morgenröte und ſchwingt ſich mächtig empor — aber ihr kühner Flug ermattet nach dem höchſten, durch das Brahmsſche Urmotiv:

erreichten Aufſchwunge. Aus der diminuendo-Kadenz der ſinkenden Melodie:



entwickelt ſich ein zweiter Satzteil in as-moll:



„Beklommen" — Beethoven ſagt „beklemmt" — wäre die zutreffende Bezeichnung für den flehenden, von den Inſtrumenten akkordiſch in Triolen geführten Geſang, der niemals mit dem vollen Takt

---

ziehungen zwiſchen den Themen des „Triumphliedes" und Choral und Hymne, von denen früher die Rede war. Wie hoch Brahms das Genie des Walzerfürſten ſchätzte, geht u. a. aus der Tatſache hervor, daß er es lebhaft bedauerte, die Straußſchen Walzer nicht ebenſo für Pianoforte „ſetzen" zu können wie die Ungariſchen Tänze, um, wie er ſich äußerte, „beſſeren Pianiſten und Muſikfreunden Freude damit zu machen". Wenn er ſie für ſich ſpielte oder anderen vorſpielte, arbeitete er ſie nach ſeinem Geſchmack ex tempore um. „Wein, Weib und Geſang" war ſein ganz beſonderer Liebling, und die Möglichkeit iſt nicht ausgeſchloſſen, daß die Kombination Strauß-Wagner eine eigene Bedeutung für ihn hatte. Auf ein Zitat oder Erinnerungszeichen kann es in beiden Fällen ſehr wohl abgeſehen ſein.

einſetzt und immer wieder aufſchluchzend nach Atem ringt, wenn nicht innerhalb desſelben Teiles eine neue Erhebung ſtattfände. Enharmoniſche Verwechſelungen bereichern den Satz mit ausdrucksvollen Modulationen, das Hauptthema ſcheint vergeſſen — da meldet es ſich plötzlich in einer fremden Tonart (E-dur), geht abermals enharmoniſch nach As zurück, und die Repetition, welche den Ernſt in gemütsbefreiende Heiterkeit verkehrt, den Geſang in ein Spiel durcheinandergehender reizender Figuren auflöſt, nimmt ihren anregenden und befriedigenden Verlauf. Noch einmal kehrt der beklommene zweite Teil wieder, aber nur, um ſich mit dem Hauptthema zu der verklärten Coda zu verbinden, die nach einem effektvollen Trugſchluß die Romanze unter Arpeggien und Pizzikatotönen verhallen läßt. Das Wotanskind iſt zur Hebe geworden (wie in der Todesverkündigung der „Walküre") und reicht als „Göttin mit den Roſenwangen" dem verſöhnten Überwinder, der ſich ſelbſt überwand, lächelnd den Pokal . . .

Das ſind wohl Viſionen und Ahnungen oder auch nur Hirngeſpinſte eines unverbeſſerlichen Phantaſten; aber ſie drängen ſich dem Muſikpſychologen und Biographen, der die Seele des Komponiſten zu ſeinem Studium gemacht hat, unwillkürlich auf und tragen, auch wenn ſie die Wahrheit verfehlen ſollten, vielleicht doch etwas zur Enträtſelung ſeines Charakters und ſeiner vieldeutigen Kunſt bei. —

Noch eigentümlicher als das Adagio gibt ſich ein, die Stelle des Scherzos vertretendes Allegretto molto moderato e comodo, deſſen ſchüchterne Grazie mit dem beklommenen as-moll-Teile der Romanze verwandt iſt. Seine Melodien und Harmonien ſpielen Verſteckens mit dem Zuhörer: er hört c-moll, wo ihm f vorgeſchrieben iſt, und weiß nicht, ob er ſich an die erſte Violine oder die Bratſche halten ſoll, die um den Vorrang der führenden Stimme ſtreiten. Ihre Melodien tanzen ein weinerlich-komiſches, vornehmes kontrapunktiſches pas de deux im $^4/_8$ Takte, bis ſie zeitweilig von einem reſolut auftretenden Trio im Walzertakte, einem einfachen Kind aus dem Volke, verdrängt werden. In den miteinander korreſpondierenden Eckſätzen des Werkes läßt ſich die Gliederung der Form trotz ihrer Knappheit auf den erſten Blick kaum erkennen, ſo wechſelvoll geſtaltet ſich die Thematik, ſo

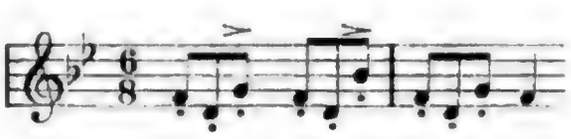
interessant werden die Stimmen geführt, so fein sind die Übergänge, so ungehemmt fließt die Melodie dahin. Die drei Seitenthemen des ersten Satzes sind Bäche, die, demselben Quellgebiet entsprungen, sich verteilend, in denselben Strom einmünden, und dieser verschlingt und trägt sie fort, ins Meer der unendlichen Melodie. Jedes von ihnen macht den vergeblichen Versuch, dem unbezähmbaren Willen des Hauptthemas zu entrinnen. Weder durch Vorstellungen noch durch Bitten ist dem unheimlichen Gesellen beizukommen. Wie er sich aufreckt in der düstern Majestät seiner übermenschlichen Größe! Die Erde zittert unter seinem Titanenschritt, dem ein dumpfes Echo aus der Tiefe leise nachhallt. Neben ihm kann sich nichts behaupten. Wie die Spinne mit dem Schmetterling, die Schlange mit dem Vogel, der Tod mit der Psyche, so spielt er mit den freundlichen Erscheinungen seiner Nähe; er überliefert sie dem sicheren Untergange, und sein Gesicht hellt sich erst auf, wenn er ihnen triumphierend den Fuß auf den Nacken setzt. Der C-dur-Schluß des ersten Satzes ist von schauerlicher Wirkung; er überbietet in dieser Beziehung den Mollschluß des Finale.

Außer Brahms hat es nur Beethoven vermocht, in solcher Weise den überströmenden geistigen Inhalt einer Symphonie in die Form des Streichquartetts zu gießen, ohne dabei sie oder den Charakter des Kammermusikstückes zu zerstören. Die sogenannte orchestrale Wirkung, welche den späteren Beethovenschen Quartetten zugesprochen wird, ist eine durch deren symphonische Ideen erzeugte Illusion, und diese wird keineswegs verstärkt, wenn man, wie es leider manchmal geschieht, durch mehrfache Besetzung der Stimmen das Quartett wenigstens zum Streichorchester erweitern will.

Auch Brahms' B-dur-Quartett op. 67 ist eng an die vier Instrumente gebunden, obgleich es der Grenze des Symphonischen nur zu nahe rückt. Der Einfluß, den die fünf letzten Beethovenschen Quartette auf Brahms ausgeübt haben, tritt bei ihm noch deutlicher hervor, als bei seinen Vorgängern, die sich, wie schon bemerkt, mehr der mittleren Periode Beethovens anschließen. Er habe, schreibt Brahms scherzend an Simrock, immer gehofft, es werde ihm „ein großes und fürchterlich schweres Quartett" einfallen, und immer seien sie „klein und erbärmlich" geraten. Nun

könne er nicht länger warten; denn er brauche Geld und habe keins, und der Wirt halte ihn bereits für einen armen Schlucker. Im Verhältnis zu der „Kleinheit und Erbärmlichkeit" der beiden Quartette op. 51 wäre auch das B-dur-Quartett nicht groß genug gewesen, um den stark übertriebenen Ansprüchen des Komponisten gerecht zu werden. So wenig wie jene überschreitet es (à la Beethoven) die herkömmliche Vierzahl der Sätze, und „fürchterlich" ist es vollends nicht. Im Gegenteil gewinnt es dem Leben die freundlichste Seite ab. So verhält es sich zu den beiden Moll-Quartetten wie Schumanns Meister Raro zu Florestan und Eusebius und gleicht deren leidenschaftliche Gegensätze mit überlegenem Humor aus. Aber seine heitere, behagliche und gefaßte Grundstimmung ist weit davon entfernt, tändelnd oder leichtfertig zu sein; sie verträgt sich, wie jeder echte Humor, mit tiefer Empfindung, ja mit der schmerzlichsten Tragik, und eben diese gemütsbefreiende Beschaffenheit des Temperaments teilt Brahms mit dem Meister des cis-moll- und F-dur-Quartetts (op. 135). Der „schwer gefaßte Entschluß" und die der parodistischen Schicksalsfrage: „Muß es sein?" entsprechende Antwort entbinden bei Beethoven alle Geister der guten Laune, und diese dürfen sich nach dem tränenschweren, schmerzgesättigten Lento assai zwanglos und ungestraft hervorwagen. So empfinden wir auch im B-dur-Quartett op. 67 keine Diskrepanz zwischen der poetisch verschleierten Schwärmerei des Andantes und der tageshellen Heiterkeit der anderen Sätze.

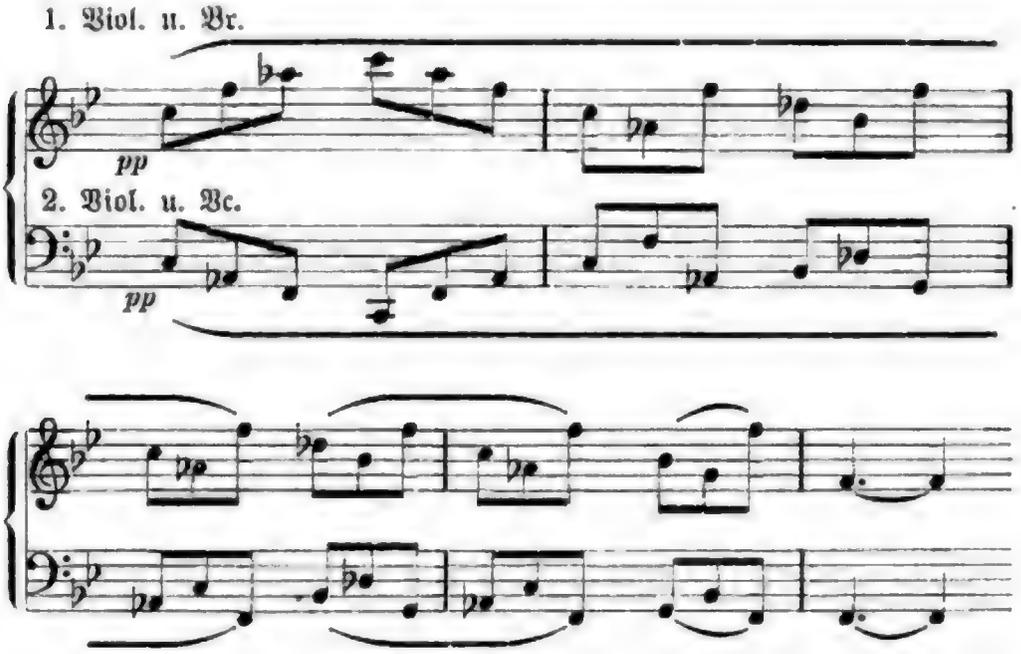
Der jovialste Satz ist, wenigstens in seinem Anfang, der erste. Mit der Fanfare des Hauptthemas:



weist er die Zugehörigkeit des Werkes zu der Quartettgruppe als drittes im Bunde aus. Wir leiten die populäre, lebensfrische, nach dem Waldhorn verlangende Melodie von einer Stelle des a-moll-Quartetts ab, welche lautet:

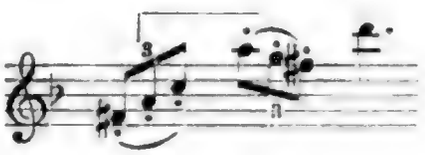
und ziehen die ſogenannte „Gavotte Louis XIII.“ als Beiſpiel heran dafür, daß der Muſiker von verſchiedenen Vorausſetzungen zu denſelben Reſultaten kommen kann:

Die Fanfare ruft zur Jagd; das Wild ſind ſeltene rhythmiſche, melodiſche und harmoniſche Verknüpfungen und Berechnungen. Schon im achten Takte wird der Sechsachtel- in den Dreivierteltakt verkehrt, im ſechzehnten aus der Beantwortung des Themas durch Kontraktion eine neue Melodie gewonnen, im einundzwanzigſten das Thema durch Dehnung des dritten und ſechſten Achtels verdoppelt uſw. Allmählich verfeinert ſich die derbe Textur der robuſten Melodie zum dünnen Schleier, der ſich wie ſpinnender Nebel unheimlich ausbreitet:



Dann verliert der Satz gleichſam den Boden unter den Füßen und wird vom Realen ins Ideale transfiguriert; die Wirklichkeit

entſchwindet, und eine Traumwelt, die anfangs wie eine lockende Ausſicht hinter vorüberwehenden Wolken aufleuchtet, zieht die mächtig zu ihr hinverlangende Seele in ihren unſicheren Bereich. Man vergißt nach dem zweiten Thema zu fragen: war es die vorhergegangene, von eiligen Sextolen umwirbelte Melodie der Sekundgeige, oder iſt es die ganze, im Zweivierteltakt folgende Epiſode in F mit der ſehnſüchtigen Weiſe ihrer Zwielichtſtimmung? Beide bieten ſich dafür an und kehren im Repetitionsteile wieder. Die Durchführung, welche ſich ausſchließlich in der Traumſphäre vollzieht, enthält ein paar, durch die unerbittliche Konſequenz der Stimmführung bedingte, harmoniſche Härten; ſie fallen deſto ſchärfer ins Ohr, je ſchonender die Spieler mit ihnen umgehen, ſind aber leichter verdaulich, wenn ſie ſo herzhaft gegeben wie empfangen werden. Das ſchöne F-dur-Andante mit ſeiner, in hohem Bogen geſpannten Kantilene, eine Verkündigung des Violinkonzert-Adagios, ſichert der erſten Geige ihren Löwenanteil, ohne die andern Stimmen zu vernachläſſigen. Wenn die Inſtrumente dann (in der wundervollen A-dur-Stelle) die Melodie „dolce e grazioso“ einander abfangen und die Zerſtückelte in reizendem Moſaik ergänzen und zuſammenſetzen, wird der Eindruck des Symphoniſchen, den der Satz macht, noch erhöht, man glaubt, Holzbläſer zu hören, und erwartet, daß bei der letzten Wiederkehr des Themas die Oboe die Melodie übernehmen werde. In der Bildung der Melodie fällt die rhythmiſche Steigerung durch Triolen auf, die mit dem Intervall der Sext (Urmotiv) Hand in Hand geht:



An Stelle des Scherzo erſcheint ein mit „Agitato (Allegretto non troppo)“ bezeichnetes Stück; es gibt, was ſeine Eigentümlichkeit betrifft, dem analogen Satze des c-moll-Quartettes nichts nach. Auch dieſes, ganz objektiv gehaltene Allegretto in d-moll kann ſeinen Tanzcharakter nicht verleugnen, und will es ſo wenig, daß es das Scheinbild einer geſpenſtiſchen Balletſzene hervorruft. Ihre

Solotänzerin ist die an eine altitalienische Viola d'amore gebundene Seele einer Prima ballerina, welche, sobald sie von dem dämonischen Zauberwillen ihres Besitzers beschworen wird, zu den F-Löchern der Bratsche herausschlüpft, ihren längst verstorbenen üppig-schmiegsamen Körper wiederfindet und unter anmutigen Verbeugungen mit vieldeutigem Lächeln einen Reigen beginnt, dessen Melancholie etwas Schauerlich-Anziehendes, Wollüstig-Posthumes hat — ein Phantasiestück à la E. T. A. Hoffmann! Die der Bratsche zugeteilte Führerrolle wird noch dadurch besonders hervorgehoben, daß die andern Instrumente mit Sordinen begleiten, so daß selbst da, wo die erste Violine der Bratsche die Melodie abnimmt, ein Rangunterschied zu Gunsten der tieferen Geige gemacht wird. Im Trio, das in a-moll steht, möchten Violinen und Violoncell auf eigene Faust konzertieren, als wären sie es müde, der Solistin zu akkompagnieren; doch ihrem Reigen, dessen Baß sich kunstvoll in motu contrario bewegt, läuft die hinzueilende Bratsche mit ihrem Kontrapunkt abermals den Rang ab.

Noch gruseliger als das beständige Moll, das dem Satze treu bleibt, bis es am Schlusse pp in D-dur verhallt, wirken die mit gerissenen Akkorden begleiteten Durstellen — der Zauberer belacht die täuschende Kraft seiner Gaukelei. — Das Finale variiert ein zehn- (4+6) taktiges, liebenswürdig schalkhaftes Thema (B-dur $^2/_4$), das im zweiten Teil mit einer fast koketten Schwenkung von D nach B zurückgeht, sechsmal auf die geistreichste Art. Mit einer siebenten, freier und breiter ausgeführten Finalvariation hat das zyklische Werk seinen Kreislauf vollendet: es knüpft wieder an den Anfang an und kopuliert das erste Allegrothema mit der letzten Variationenmelodie: „als Verlobte empfehlen sich" —, so daß ein echt lustspielmäßiger Ausgang erzielt wird. Brahms hat Ähnliches, ins Ernstdramatische gewendet, viele Jahre später in seinem Klarinett-Quintett gestaltet.

Mit dem im Sommer 1875 in Ziegelhausen bei Heidelberg vollendeten B-dur-Quartett hat Brahms seine Tätigkeit als Quartettkomponist abgeschlossen. Er ließ es bei den drei Meisterwerken bewenden, ungeachtet dessen, daß sie ihm von Kennern und Liebhabern allenthalben begeisterte Anerkennung einbrachten. Joachim, der das B-dur-Quartett zuerst bei Frau Schumann

probierte, ehe er es am 30. Oktober 1876 in ſeinen Berliner Kammermuſikſoiréen vor das Publikum brachte, ſchrieb darüber an Brahms: „Du haſt wohl ſelber kaum ſchönere Kammermuſik geſchaffen als im d-moll-Satz und im Finale, das erſtere voll zauberiſcher Romantik, das letzte voll Innigkeit und Anmut bei aller kunſtreichen Form. Doch auch der originelle erſte Satz und das knappe, ſo ſchön austönende Andante ſollen nicht zurückgeſetzt werden!" Der Zufall wollte es, daß auch das dritte Quartett einem berühmten Doktor der Medizin gewidmet wurde: dem Phyſiologen Theodor Wilhelm Engelmann in Utrecht. Engelmann, ein Apollonenkel wie Billroth, war obendrein mit den Muſen verheiratet. Er hatte die geniale Schülerin Aloys Schmitts, die früh gefeierte Pianiſtin Emma Brandes, der Öffentlichkeit entführt, für welche die junge Künſtlerin geradezu vorherbeſtimmt ſchien, und ihr in Utrecht, wo er ſeit 1871 eine Profeſſur bekleidete, Erſatz für den Verluſt einer ruhmreichen Laufbahn am Herde ſeines muſikaliſchen Hauſes zu ſchaffen gewußt. „Grüßen Sie die Anmutvolle," ſchreibt Eliſabet von Herzogenberg an Brahms, „die ſo viel kann: einzig mit kleinen Pfötchen Klavier ſpielen, wie ein Täubchen lachen, alle Herzen bezaubern und — Kinderchen auf die Welt ſetzen, was doch das Eigentlichſte und Hübſcheſte iſt, was ein Weiblein auf Erden vollführen kann"[1]).

Brahms lernte das junge Paar bei der Schumann-Feier kennen, die programmgemäß vom 17. bis 19. Auguſt in Bonn abgehalten wurde, ohne daß eine Änderung des von Joachim, Frau Klara und Waſielewski in Gemeinſchaft mit dem Komitee beratenen Planes eingetreten wäre. Obwohl die Unterbrechung ſeines Tutzinger Sommeraufenthaltes und die umſtändliche Hin- und Herreiſe zwiſchen Iſar und Niederrhein für Brahms kein geringes Opfer bedeutete, kämpfte er doch ſeinen Unmut nieder und traf rechtzeitig zum Beginn des Feſtes ein. Das Gefühl der Pflichten, die er gegen den Toten und die Lebenden zu erfüllen hatte, war doch ſtärker als ſeine verletzte Empfindlichkeit, und der Lohn der guten Tat blieb denn auch nicht aus. Schumanns Muſik ſtiftete Frieden, nachdem ein Blick in die Augen Klaras

[1]) Brahms-Herzogenberg, Briefwechſel Bd. I, S. 46 f.

und Joachims, die ihm liebevoller als jemals entgegenleuchteten, den Groll des zürnenden Freundes entwaffnet hatte. Wie immer in derartigen Fällen, wo Brahms fühlte, daß er nicht völlig im Rechte war, betrachtete er sich allein als den schuldigen Teil und suchte durch die Verdoppelung seiner Aufmerksamkeiten den Schaden wieder gutzumachen. Er fühlte sich wohl im Kreise seiner alten Freunde, der durch die Anwesenheit Julius Stockhausens, Ferdinand Hillers, Karl Reinthalers, Max Bruchs, Karl Bargheers, Emil Naumanns, Ernst Rudorffs u. a. vergrößert und verschönert wurde. Unter den aktiven Sängerinnen glänzten Frau Wilt und Frau Joachim hervor; Frau Jenny Goldschmidt-Lind befand sich unter den Zuhörern, die aus allen Gegenden der Welt zusammengeströmt waren, um den geliebten Meister Schumann zu ehren, sich an einer Auslese seiner Werke zu erbauen und ihr Scherflein für das projektierte Friedhofsdenkmal beizusteuern. Es war beinahe wie in den seligen Zeiten des B-dur-Sextetts und der Klavierquartette. Auf der Terrasse in Rolandseck, am Tage nach den Musikaufführungen, da die Festteilnehmer wie gewöhnlich mit dem Dampfer ausgeflogen waren, wurde Brahms von einer jungen Frau angesprochen, die ihm später das Sopransolo in seinem Requiem und eine große Anzahl seiner Lieder zu Danke singen sollte, wie wenige: von Frau Hedwig Kiesekamp aus Münster, einer Schülerin Julius Otto Grimms, die unter dem Pseudonym L. Rafael kräftige westfälische Novellen und zarte lyrische Gedichte veröffentlicht hat[1]).

[1]) „Seine Augen brannten und verwirrten mich," erzählt die Dichterin, „die großen blauen blitzenden Augen. Ich stammelte etwas von ‚Liebestreu'", von ‚Ewiger Liebe' und stockte. — „„Schönen Dank, junge Frau"" — er nickte und ging. Näher kam ich ihm erst im gemütlichen Hause meines Lehrers. „„Guten Tag, junge Frau . . . o versenk, o versenk! . . . nun sollen Sie mir zeigen, ob's Ihnen wirklich gefallen hat!"" — Zaghaft und zitterig drangen die Töne hervor aus meiner Brust. Es war da, das Gewaltige. Werd' ich's ihm zu Dank machen können? . . . ‚Ein Stein wohl bleibt auf des Meeres Grund, mein Leid kommt stets in die Höh' — da hatte ich über dem Liede den Komponisten vergessen, da war das liebestreue Mädchen, da die mahnende Mutter! . . . ‚Meine Liebe, die hält, die hält ihn aus.' — Das Lied war zu Ende. — „„So habe ich mir's gedacht,"" sagte Brahms. — Nun sang ich alles, was ich von ihm kannte, und er begleitete mich."

Brahms folgte Frau Schumann von Bonn nach Baden-Baden und ſuchte für einige Tage ſein altes Lichtentaler Standquartier wieder auf. Er wußte, welches Vergnügen er ſeiner Freundin bereitete, als er ihr ſeine Lieder und Streichquartette am Klavier vorführte und die neuen, in Tutzing entſtandenen Variationen mit ihr ſpielte. Sie dankte ihm von Herzen für die ſchöne Nachfeier des Feſtes, die er ganz allein für ſie veranſtaltete, und die ſpontane Freundlichkeit, mit der er ſie alles kennen lehrte, erhöhte noch ihre Freude an den wunderbaren Tonſchöpfungen. Der Abſchied, den die Freunde diesmal von einander nahmen, war kein ſo feierlicher wie der des Jahres 1857; aber er mußte beiden zu Herzen gehen, wenn ſie an den früheren zurückdachten und ſich ſagten, daß das Jahrzehnt ihrer Baden-Badener Sommerluſt nun ebenſo unwiederbringlich vorüber ſei, wie das Quadriennium ihres Düſſeldorfer Frühlings. Frau Schumann rüſtete zur definitiven Rückkehr nach Berlin und gab ihren Landſitz in Lichtental für immer auf. Vielleicht wäre Brahms länger bei ihr geblieben, wenn ihn nicht ſeine in Tutzing unterbrochene und liegen gelaſſene Arbeit dorthin zurückgerufen hätte. Im Juli war er von vielen Beſuchern, allerdings meiſt von ſehr angenehmen, geſtört worden. Frau Duſtmann, Fräulein Meyſenheim, die pikante Münchener Soubrette, Paul David, der Sohn des am 13. Juli 1873, auf der Reiſe geſtorbenen Konzertmeiſters Ferdinand, S. de Lange, Ernſt Frank hielten ſich vorübergehend in Tutzing auf, und in Wien wartete ſchon wieder der Singverein ſeines Dirigenten. Faſt hätte ihm ſein Amt einen Strich durch den Reſt ſeiner ſommerlichen Freiheit gemacht. Denn die Direktion der „Geſellſchaft“, die ſchon im Mai allzu wißbegierig nach dem Winterprogramm gefragt hatte, worauf Brahms unter Berufung auf ſein Dekret andeutete, daß es damit bis zum September Zeit habe, drohte noch immer mit einem großen Ausſtellungskonzert. Brahms ſollte zuerſt mit der Bitte geködert werden, er möge ſein „Triumphlied“ wieder aufführen. Er bedankte ſich beſtens dafür, da es doch wohl in keinem Fall anginge, das „Triumphlied“ mit der Neunten Symphonie auf das Programm eines und desſelben Konzerts zu ſetzen, erklärte aber, er wolle, „wenn auch aus verſchiedenen Gründen recht ungern,“ für den 4. Oktober den „Saul“ über-

nehmen. Die Aufführung, die im April eine Wiederholung gewesen wäre, würde jetzt ein neues Studium vorausgesetzt haben. Wie er sagt, wäre er recht zufrieden, wenn vielleicht aus anderen Gründen jener Plan unausgeführt bliebe, und er seinen guten Willen ohne weiteren Schaden gezeigt hätte. Jene „anderen Gründe," nicht zuletzt die Furcht vor einem Defizit, traten auch in Kraft, und Brahms konnte unbehelligt bis Mitte September am Starnberger See und in München bleiben, wohin er am 27. August zurückgekehrt war.

Offenbar lag ihm unendlich viel an dem Genusse seiner freien Zeit. Die letzten Tage seines Urlaubs gingen auf die Vollendung seines neuen Orchesterwerkes, der „Variationen über ein Thema von Joseph Haydn" hin. Wie bei anderen Brahmsschen Werken handelte es sich auch hier, sobald die Komposition in das Stadium der Niederschrift getreten war, nicht mehr um die Arbeit des Erfindens und Schaffens, sondern um die des Fertigstellens und Ausfeilens. Bekanntlich liegt das Werk als op. 56 a und b in doppelter Gestalt, in zweierlei Fassung vor. Im thematischen Verzeichnisse geht die Orchesterbearbeitung der Ausgabe für zwei Klaviere voran, obwohl diese zwei Monate früher als jene, im November 1873, erschien. Welche Fassung die ursprüngliche ist, läßt sich nicht mit unbedingter Gewißheit entscheiden; die Wahrscheinlichkeit spricht, was die Konzeption anbetrifft, für die Priorität der Orchester-Variationen, während in Bezug auf die Zeit der Ausführung den Klavier-Variationen der Vorrang zugesichert bleibt.

Während Levi von München abwesend war — er reiste nach der Beerdigung seiner Schwester in ein Nordseebad — wendete sich Brahms von Tutzing aus an Allgeyer, mit der Bitte, einen Kopisten aufzutreiben, der einen „beiliegenden Schmarrn" abschreiben könne. „Aber laß jedenfalls den Betreffenden erst die Sache ordentlich ansehen," fügte Brahms hinzu, „daß er nicht am 14. freundlich sagt, er habe es nicht lesen können!" Mit dem „Schmarrn" — Brahms bediente sich öfters dieses wegwerfenden Ausdrucks, wenn er von seinen Kompositionen sprach — können hier nur die Haydn-Variationen für zwei Klaviere gemeint sein. Brahms wollte sie an den Rhein in einer leicht leserlichen Al-

ſchrift mitnehmen, um ſie mit Frau Schumann zu ſpielen. Da die Schumann-Feier am 17. Auguſt begann, ſo war der im Brief erwähnte „14." der Termin ſeiner Abreiſe. Damit ſtimmt überein, daß Brahms in ſeinem, an Levi gerichteten Kondolenzbriefe ſchreibt: „Kämſt Du nach Bonn, ſo könnten wir uns wohl zuſammen hören laſſen mit etwas recht Nettem!" Auch das iſt eine Anſpielung auf die Variationen[1]). Am 1. September aber läßt Brahms an Levi, der inzwiſchen wieder nach München zurückgekommen war, eine Poſtkarte aus Tutzing fliegen: „Möchteſt Du nicht ſo gut ſein, mir einige wenige Bogen ſechzehnliniges Notenpapier Quer-Format zu ſchicken (oder achtzehnliniges)?" Auf dieſem ſechzehnlinigen Notenpapier ſind, wie die von Simrock aufbewahrte Originalhandſchrift der Orcheſterpartitur zeigt, die Variationen 6, 7, 8 und das Finale geſchrieben, während für die übrigen Teile des Werkes zwei andere Papierſorten mit achtzehn und vierzehn Syſtemen (Variation 1—3 und Variation 4—6) benutzt worden ſind.

Was nun die Wahrſcheinlichkeit anbetrifft, daß der Orcheſtergedanke der eigentliche Erwecker des Variationenwerkes war, ſo ſei daran erinnert, daß ſich Brahms im Jahre 1870 mit beſonderer Inbrunſt nach einem muſikaliſchen Poſten ſehnte, der ihm die erwünſchte Gelegenheit verſchaffen ſollte, ſich mit den Elementen des Orcheſters noch näher zu befreunden. Er hatte die größte Luſt, früh und jäh abgebrochene Übungen wieder aufzunehmen und praktiſch zu verwerten. Eben damals, nachdem er auf einem geheimnisvollen Umwege von Salzburg nach Wien zurückgekehrt war, fand er bei C. F. Pohl einige gänzlich verſchollene oder doch wenig bekannte zykliſche Werke von Haydn und kopierte ſich daraus zwei Stücke, die ihm beſonders gefielen: 1) das Andante aus einer Symphonie in B für zwei Oboen, zwei Violinen, Viola und Baß und 2) den zweiten, „Chorale St. Antoni" überſchriebenen Satz aus einem, ebenfalls in B ſtehenden Divertimento

[1]) Das früher in Spittas Beſitz befindliche Manuſkript von 56b — Brahms ſchenkte es dem Freunde zu Weihnachten 1873 — iſt am Schluſſe „Tutzing, Juli 1873" datiert.

für Blasinstrumente[1]). Dazu bemerkte er: „Das Divertimento ist Nr. 1 von sechsen und fängt an:

Das Stück ist bei Haydn (bis auf die fehlenden Baßgeigen) ziemlich genau so instrumentiert und bezeichnet wie bei Brahms; es wird von zwei Oboen, zwei Hörnern, erstem und zweiten Fagott, drittem Fagott und Serpent geblasen. Für das dritte Fagott und den außer Gebrauch gekommenen Serpent hat Brahms das Kontrafagott vorgeschrieben, das seit Beethoven (c-moll- und neunte Symphonie, „Fidelio") eine Seltenheit im Orchester geworden war.

Wie wichtig der überraschende Fund für Brahms war, bekräftigte er selbst, indem er das Datum „Novbr. 70" auf seine Kopie setzte. Das Haydnsche Andante als Thema zu Orchestervariationen zu benutzen und damit wieder an die vor fünfzehn Jahren komponierte A-dur-Serenade anzuknüpfen, die bis dahin neben ihrer älteren Schwester das einzige Orchesterwerk des Komponisten geblieben war, mochte ihm gleich durch den Sinn gegangen sein. Wenn er in die Partitur Haydns hineinhorchte, klang ihm wohl eine Erinnerung an den vollen, reingestimmten Bläserchor der Detmoldschen Hofkapelle entgegen; daneben hörte er vorahnenden Geistes das Orchester der Wiener Philharmoniker, und neue zauberische Klänge, die in ihm geschlummert hatten, wurden wach. Die unmittelbare, durch die Gesellschaftskonzerte ermöglichte Berührung mit dem Hofopernorchester mag dann auch entscheidend für den Beginn der Arbeit gewesen sein.

Die Aufschrift des Andante, offenbar ein Zitat, gab zu denken und wies die mächtig erregte Phantasie des Tondichters in eine

[1]) Pohl hatte für seine Haydn-Biographie alles, was ihm von Haydnschen Werken, besonders früherer Zeit, erreichbar war, zusammengetragen und sich aus den Stimmen in Partitur gesetzt. Oben erwähntes Andante wurde auf Betreiben von Brahms, der das ganze Material durchstudierte, im Anhang zum ersten Bande des Pohlschen Werkes abgedruckt. Es steht in Es-dur und verwendet nur Streichinstrumente, aber auf ungewöhnliche Art. Die Symphonie, der es angehört, ist als Nr. 16 der Gesamtausgabe eingereiht worden. (Nach einer Mitteilung Mandyszewskis.)

bestimmte Richtung. Wie eine fromme Prozession mit flatternden Fahnen bewegte sich unter Glockengeläut das halb feierliche, halb heitere Thema. Durch eine willkürliche rhythmische Vergrößerung oder Verdoppelung des zweiten Taktes gerät der Zug an einer gewissen Stelle immer ins Stocken und muß dann wieder frisch in Trab gesetzt werden: ein realistisches, vom Leben abgenommenes Tonbild! Zu welcher Kapelle ging die prächtige Wallfahrt? Welchem Antonius zu Ehren ertönte ihr Lied? Tief im Kern der mit einem sinnlich-übersinnlichen Doppelantlitz begabten Melodie glühte heiliges Leben, und von dem geheimnisvollen Zentrum aus schossen nach allen Seiten blendende Lichtpfeile, welche die abenteuerlichsten Tonbilder beleuchteten. Diese begegneten sich mit Eindrücken religiöser Genremalerei, die Brahms von Gemälden und Drucken älterer und neuerer Zeit empfangen hatte. In seiner Einbildungskraft vollzog sich ein mystisches Wunder: er wurde Zeuge der Versuchungen, denen der heilige Antonius von Theben vor tausend und mehr Jahren unterworfen war, als er seinen Leib in der Wüste brennen ließ. Auch der Musiker fühlte die Stigmata an der eigenen Haut, wie der Dichter Gustav Flaubert und der Maler Anselm Feuerbach sie gefühlt hatten, aber er trug nicht, gleich jenen, seine Haut zu Markte, sondern stellte es der Phantasie der Zuhörer anheim, was sie aus den Variationen über das „Chorale St. Antoni“ machen wollten[1]).

In seinen Aufzeichnungen berichtet Feuerbach von einer in Lebensgröße gemalten „Versuchung des heiligen Antonius“ aus der Karlsruher Periode: „Das Bild hatte Höhenformat, Waldinterieur mit lebensgroßen Bäumen. Unten kniete ein junger Dominikanermönch, mit auf die Brust gepreßten Händen; Geißel, Buch und Totenkopf lagen nebenbei. Hinten stand, dunkel gegen den Abend-

[1]) Mag sein, daß das ungebräuchliche Neutrum chorale für (cantus) choralis, den männlichen Choral, nur auf einer korrumpierten Lesart beruht. Wir ziehen Nutzen aus dem Verstoß wider den Sprachgebrauch und bringen das Wort, das wir auf canticum oder libellum chorale zurückführen könnten, noch lieber mit dem mittelalterlichen choraula oder corola (altfranzösisch corole) in Zusammenhang, welches sowohl das Saitenspiel des Tanzliedersängers wie das von ihm gesungene Lied und endlich sein Liederbuch selbst bezeichnete. — Siehe L. Dieffenbachs Supplement zu Du Canges Glossarium.

himmel und die Landschaft, eine Frauengestalt, die ihm zuzurufen schien, statt sinnloser Andacht ins wirkliche Leben einzutreten. Das ungefähr war der Gedanke." In der ersten Wut über die Dummheit, mit der das Bild bei seiner öffentlichen Ausstellung beurteilt wurde, hat es der Künstler zerstört. Allgeyer aber fertigte in München nach einer alten Daguerreotypie, welche noch vorhanden war, einen schönen Abdruck des Gemäldes an. Auch von einer nach Augsburg gewanderten Ölskizze Feuerbachs, die den gleichen Gegenstand behandelt, hatte Allgeyer eine photographische Aufnahme gemacht. „Es ist genau dieselbe Frauengestalt, in ganz derselben lockenden Stellung; nur fußt sie hier nicht, wie dort, mit dem vollen Gewicht der irdischen Schwere auf dem Boden, sondern sie ist zur schwebenden, luftgeborenen Vision geworden. Von einer Wolkenglorie umgeben, in der anmutige Putten singend und musizierend sich auf und ab bewegen, scheint sie die Musik, als neue verlockende Macht im Dienste der Verführung, zu Hilfe gerufen zu haben. Der Heilige hat sich, das Antlitz in den Armen vergraben, zur Erde niedergeworfen, wie zum letzten Schutze vor der Übergewalt des sinnberückenden Zaubers. In diesem kritischen Augenblicke nun läßt der Künstler, zur Herstellung des ethischen Gleichgewichts, drei der großen Kirchenväter in gewaltigen Gestalten auftreten. Sie rufen den Verzagenden auf, auszuharren im Kampfe gegen Sünde und Höllentrug, während auf ihren Wink die Bücher des Mönchs, als die Quellen eitlen menschlichen Wissens, hoch in Flammen auflodern"[1]).

Hier haben wir einen Gedankenkreis, der sich mit dem Gefühlsinhalt der Brahmsschen Komposition berührt und finden auch den direkten Hinweis auf die Musik; der Maler lernte einsehen, daß er allein den Stoff nicht meistern konnte, und rief die befreundete Kunst zu Hilfe. Daß sich Flaubert und Brahms gleichzeitig mit demselben Gegenstand beschäftigten — „La tentation de Saint Antoine" erschien in demselben Jahre wie die Orchestervariationen (1874) — ist ein interessanter Zufall und ein Beweis mehr dafür, daß ein telepathischer Verkehr zwischen produk-

[1]) Julius Allgeyers „Anselm Feuerbach" Bd. II 265 f.

tiven Geistern besteht. Die Übereinstimmung mit Feuerbach aber und die Tatsache, daß der Musiker den Faden dort wieder anknüpfte, wo er dem Maler abgerissen war, lassen eine bewußte Absicht erkennen und machen es in hohem Grade wahrscheinlich, daß Brahms bei der Komposition seines Werkes an den verunglückten Wüstenheiligen seines Freundes und über ihn hinaus an den heiligen Antonius selbst gedacht hat[1]). Ob der Heilige des von Haydn instrumentierten Wallfahrerliedes, was ja leicht sein könnte, Antonius von Padua ist oder nicht, kommt für uns nicht weiter in Betracht. Als den Helden der Brahmsschen Variationensymphonie verehren wir Antonius den Großen, den standhaften Königssprossen von Herakleia, der seinen Würden entsagte, seine

[1]) Der Verfasser erinnert sich eines Gespräches, das er Anfang der Achtzigerjahre mit Brahms hatte. Es war davon die Rede, daß die katholische Kirche es immer verstanden und niemals verschmäht habe, auf die Sinne der Gläubigen zu wirken, oft mit den allergröbsten Mitteln. Wir kamen dann auf die Legenden der Heiligen und ihr Verhältnis zur bildenden Kunst zu sprechen. Ich wies auf den Widerspruch hin, den sich namentlich altniederländische Genremaler à la Teniers in der Darstellung eines, unzählige Male wiederholten Gegenstandes, der Versuchung des heiligen Antonius, zu schulden kommen ließen, indem sie dem Heiligen unter lauter abschreckenden, grauenhaft-lächerlichen Monstren ein wenig begehrenswertes Weib über den Hals schickten, das ihm durch den tollen Spuk seiner Umgebung doppelt verdächtig erscheinen mußte. Das zeuge nur für die Naivetät und den frommen Sinn jener Maler, meinte Brahms, und wäre ganz im Geschmacke der Kirche; denn die mit Grauen vermischte Wollust mache einen weit stärkeren Eindruck auf einfältige Gemüter als die reine Schönheit. Und wie sollte der Maler zeigen, daß die Erscheinung des jungen Weibes, welches dem Einsiedler einen Becher Wein darreicht, des Teufels sei, wenn er nicht daneben einen Kobold auf dem Besenstiel reiten lasse? „Einer hat es versucht, die Geschichte ohne Zauberapparat abzumachen: Feuerbach. Dafür hat er aber den alten heiligen Antonius in einen modernen Mönch umgewandelt, und sein Versuch ist ihm übel gelohnt worden. Kennen Sie das Bild?“ Er holte die Photographie aus seiner Feuerbach-Mappe herbei und machte sie mir, da es ihn freute, in mir einen Verehrer des Malers zu entdecken, nebst anderen Reproduktionen nach Feuerbach zum Geschenk. „Übrigens,“ fügte er zögernd und ein wenig verlegen oder unsicher hinzu, „ist das Ganze kein Geschäft für die Malerei. Dichter und Musiker könnten eher davon profitieren.“ Er sah mich, während er dies sagte, von der Seite so an, als ob er eine bestimmte Äußerung von mir erwartete. Ich verstand seine Absicht damals nicht, sondern glaubte, er wolle etwas über Flaubert erfahren, den er nicht kannte.

Habe den Armen ſchenkte, nackt in die Einöde zog, und von Wurzeln und Kräutern lebte, den Kämpfer und Sieger, der alle Teufel und Dämonen und den oberſten der Teufel in ſeinem eigenen Leibe überwand. Kreuz, Totenkopf und Geißel ſind ſein Hausrat, aber auch das ſchöne Weib, die Glocke und das Liederbuch ſeine Attribute. Ehe er die allmächtige Formel der Entſagung erlernte, den Höllenzwang, mit dem er den Böſen und das Böſe für immer bannte, hatte er manchen harten Strauß auszufechten. Denn der Feind ſaß noch in den letzten kargen Lieblichkeiten ſeines einſamen Lebens und plagte die arme Seele des auf Buch und Glocke pochenden Eremiten. Wenn er das Buch aufſchlug, ſtiegen aus den Liederzeilen neben den frommen Klängen verführeriſche Gaukelbilder der Phantaſie empor, und ſie verwoben ſich mit jenen zu einem Reigen reizender Geſtalten, der das fiebernde Haupt des vor dem Kreuze hingeſunkenen Büßers neckend umkreiſte. Es fruchtete nichts, daß er, um die Luſt ſeiner Sinne abzutöten, ſich blutig peitſchte; denn das von ſeiner Geißel trieſende Blut verwandelte ſich in duftige Roſen. Und wenn er, benommen und faſt überwältigt von den betörenden Einflüſterungen des Verſuchers, angſtvoll das Gebetsglöcklein zog, ſo läutete der ſilberne, weithin vernehmbare Hall vielerlei loſes Geſindel herbei, und das Echo der duftigen, märchenblauen Ferne verſprach ihm wiederzuerſtatten, was er von Glücksgütern an ſie verträumt und verloren hatte.

Dicht vor den Beginn der Brahmsſchen Variationen geſtellt, können wir über den Weg ihrer Entwickelung, der mit dem ſeeliſchen Prozeß des menſchlichen Kämpfers zuſammengeht, auf das glorreiche, von dem göttlichen Überwinder zubereitete Ende hinblicken. Von der erſten anmutigen Variation bis zu dem grandioſen Finale bewegt ſich der muſikaliſch-pſychologiſche Gang des Werkes in aufſteigender Linie. Nur die achte und letzte Variation, ein leiſe im Dunkel hinſchleichendes lugubres Presto non troppo, verſenkt das Thema gleichſam in die Tiefe eines ſchauerlichen Abgrundes. Über das Grab der irdiſchen Freuden aber führt die ſchmale, immer breiter werdende Straße zur Höhe hinan: ſeine düſtere Schwelle iſt die notwendige Übergangsſtufe zur errungenen Seligkeit, welche mit dem vollkommenen

Triumphe des durch alle Fährniſſe und Anfechtungen ſiegreich hindurchgetragenen, zum Panier erhobenen „Chorale St. Antoni“ erreicht wird.

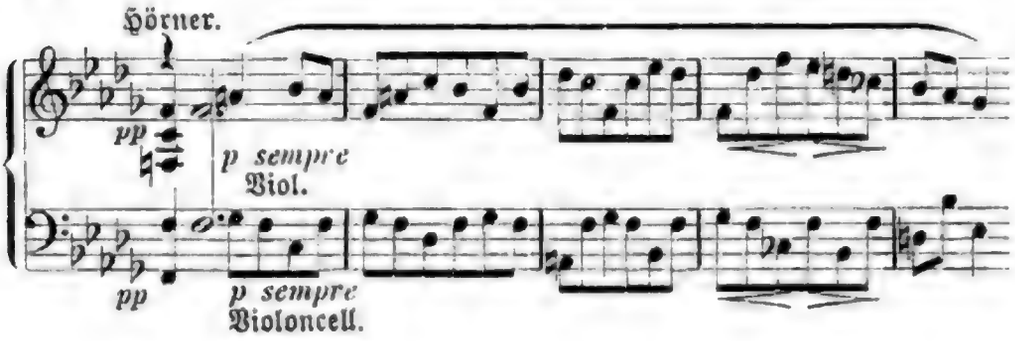
Wir haben das Werk eine Symphonie in Variationen genannt und wollten damit nur ſagen, daß ſein Ideengehalt der höchſten Inſtrumentalform zuſtrebt. Ein Analogon zum äußeren Schema der Symphonie ließe ſich nicht geben, auch wenn man mehrere Variationen zu einem Satze verbinden wollte. Scherzo- und Adagiocharakter ſind vertreten in Nr. 5 und 7, Anfang und Ende korreſpondieren mit einander wie Allegro und Finale. Aber der Komponiſt weicht keinen Fußbreit von der Form des Themas, einem regelmäßig wiederholten zweiteiligen Satze mit Koda, ab; er reſpektiert ſogar die harmoniſchen Grundverhältniſſe des Themas, läßt dreimal die Haupttonart B-dur mit b-moll, viermal den zweiteiligen mit dem dreiteiligen Rhythmus wechſeln.

Wie die erſte Variation unmittelbar aus dem Thema hervorgeht, ſo ſcheint ſich eine Variation aus der andern zu entwickeln — muſikaliſche Dissolving views. Der verhallende Glockenton des Liedes wird aufgefangen und als Motiv mit Kontrapunkten verknüpft. Beim erſten der fünf Glockenſchläge, die im Orcheſter von den Bläſern intoniert werden, eilen die Dämonen der Ferne herbei; ſie kommen auf den Saiten des Streichquartetts, um ſich mit den aus dem „Chorale“ aufſteigenden Geiſtern der Nähe zu vereinigen. Beide ſchwärmen umher, eine Schar luſtiger Tirailleure, und eröffnen als des Teufels Vorpoſten das Gefecht. Jede Stimme kann den Platz mit der andern vertauſchen, jede tut, als ſänge ſie ihre eigene Weiſe, bis es der andern gefällt, ſie ſich anzueignen, und alle zuſammen bilden das Konzert, das im Buſen Sancti Antonii wogend und ſtreitend, ſich nach außen objektiviert. Hat das Thema den Plan und Aufriß für den Bau des Ganzen feſtgeſtellt, ſo läßt ſchon die einführende erſte Variation als treibende Hauptkraft der Bewegung und Entwickelung den doppelten Kontrapunkt erkennen. Äſthetiſcher Wert und folgerichtige Geſetzmäßigkeit des von Stümpern in Verruf gebrachten muſiktheoretiſchen Hilfsmittels laſſen ſich kaum überzeugender demonſtrieren als mit dieſen, von Meiſterhand geſchaffenen allerfeinſten muſikaliſchen Gebilden. Durch die Führung der Stimmen allein wird mehr

Mannigfaltigkeit in das Werk gebracht als durch Wahl und Kombination der Inſtrumente, obwohl Brahms gerade hier, was die Farbenpracht und den Glanz des Inſtrumentalkolorits anbetrifft, auch den größten Orcheſtermalern nichts nachgibt.

Jede Variation hat ihre beſondere Farbe, die ſich wieder in zahlloſen Abſtufungen differenziert. Man vergleiche die drei Mollvariationen Nr. 2, 4 und 8 miteinander, um zu ſehen, welche Verſchiedenheit des Charakters ihnen, trotz ihrer Tonalitäts- und Stimmungsverwandtſchaft, mit der Inſtrumentation aufgeprägt worden iſt!

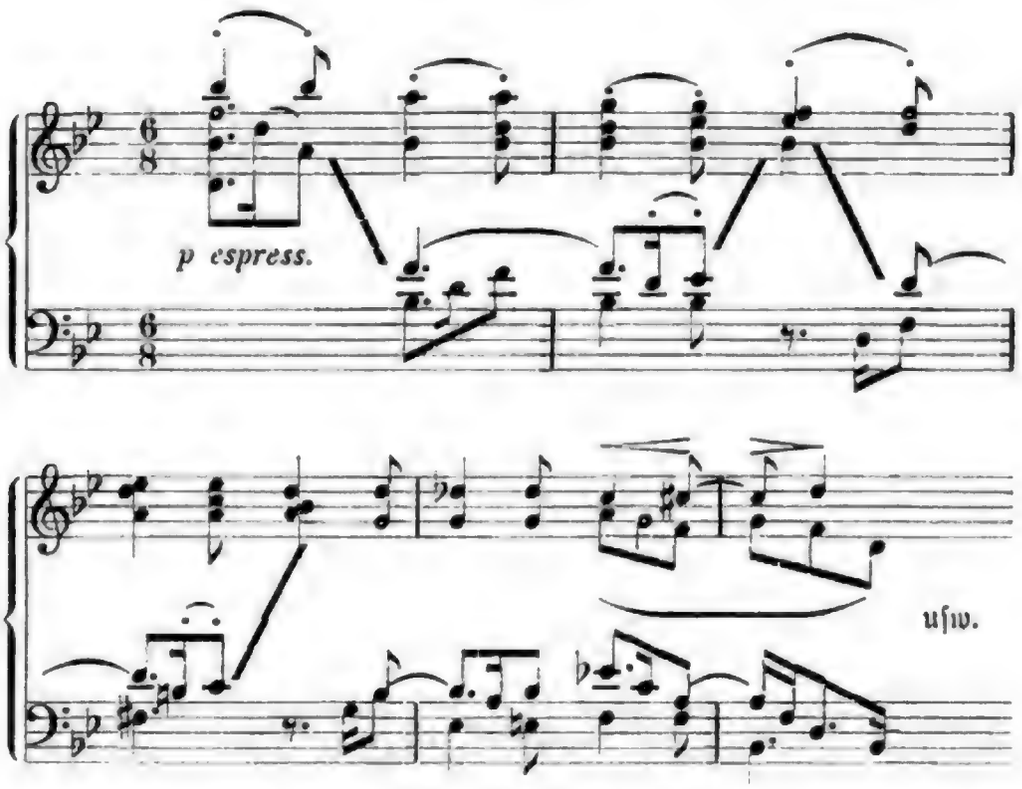
Forteſchläge des vollen Orcheſters, die immer das Glockenmotiv mit den drei erſten Noten des Themas zuſammen erklingen laſſen, wechſeln ab mit einer von den Holzbläſern gebrachten, leiſen, traurigen Reigenmelodie, welche von dumpfen Pizzikatos begleitet wird (Nr. 2). Oboe und Horn ſtimmen einen in Oktaven gehenden ſüßen und einfachen, von gebundenen Sechzehnteln der Bratſche umſpielten Klagegeſang an und geben ihn im doppelten Kontrapunkt der Duodezim an die Geigen ab, während ſich Flöten, Oboen und Fagotte der Sechzehntelfigur bemächtigen, die nun als Obermelodie auftritt (Nr. 4). Sordinierte Bratſchen und Violoncelle beginnen eine unheimlich wie Nebel über Abgrundstiefen brauende, immer pianissimo im Dunkel hinwallende figurierte Melodie. Aus der Höhe, wo jene in der Umkehrung von den Holzbläſern beantwortet wird, wirft die Pikkoloflöte ein fahles, grelles Licht auf die weißlichgraue gärende Maſſe; ſie zerteilt ſich, und man glaubt in ein offenes Grab zu ſehen (Nr. 8). Mit welcher hoffnungs- und troſtloſen Seelenqual der erſchütterte Augenzeuge der düſtern Szene in den Abgrund hinunterblickt, der ſein Liebſtes verſchlang, bekundet die ins Herz ſchneidende Stelle:



Nicht weniger zahlreich und eigentümlich sind die Orchestereffekte, welche die Durvariationen in den verschiedensten Farben spielen lassen. In der dritten, besonders reich ausgestatteten, singen Oboen und Fagotte abwechselnd mit den Geigen zärtliche Duette, Flöten und Fagotte bekränzen die schöne Melodie mit zierlichen Blumengirlanden, und Hörner rufen bedeutungsvoll dazwischen. Im Sechsachteltakt der fünften Variation erlustigt sich, von Holzbläsern und Streichern illustriert, ein Schwarm neckischer, insektenartiger Kobolde. Ihre rastlos piano und staccato einherschwirrenden Achtelfiguren treiben allerlei pikanten rhythmischen Unfug, stoßen plötzlich heftig gegen schlechte Taktteile, schmuggeln den Dreivierteltakt ein, werden überlaut und unterleise und kehren das Unterste zu oberst. Von den Teufeln des heiligen Antonius wird erzählt, daß sie sich bald wie das kleinste Ungeziefer bei ihm einnisteten, bald ihn durch ungeheure Größe erschreckten. Gigantisch rauschen sie im vivace der sechsten Variation einher. Das Stück klingt wie der Einbruch der wilden Jagd; die vier Hörner rufen einen reisigen Zug übermenschlicher Gestalten aus den Wolken herbei, in denen es blitzt und wettert. Schon in der Partitur *sieht* man förmlich die feurigen Schlangen im Zickzack herab- und hinauffahren, und wenn man sie *hört*, so verstärken die fremden Tonarten (Ges-dur und b-moll, Cesdur und es-moll) den blendenden Eindruck ihres jähen Aufflammens. Antonius wird von den Dämonen in die Luft erhoben und zu Boden geschmettert, wie es der Schongauersche Stich zeigt.

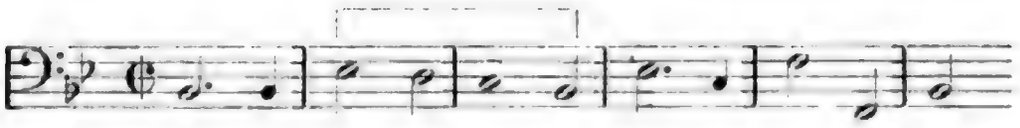
Aber die härteste Prüfung wartet des Heiligen in der siebenten Variation; sie ist die grausamste, weil sie zugleich die süßeste ist. „Schwindet, ihr dunklen Wölbungen droben," scheinen die unsichtbaren Geister zu singen. Ein reizendes Siziliano, dessen Hauptstimme zuerst von Flöten und Bratschen intoniert wird, während ein Chor der Bläser und Streicher in leitermäßig absteigenden Mittelstimmen begleitet, und die Bässe eine zarte Melodie in der Gegenbewegung dazu spielen, zaubert das herrlichste Frauenbild unter anderen ihresgleichen vor unsere Sinne, etwa eine Leda, die ihren Schwan erwartet. Die Lage der Stimmen wechselt schon im Nachsatze des ersten Teiles, das-

ſelbe Spiel wiederholt ſich unter veränderten Bedingungen; ſchmerzlich einſchneidende Sekundvorhalte, die noch zur Verſchärfung der göttlichen Luſt dienen, laſſen den Geſang immer ſehnſüchtiger anſchwellen. Alle Inſtrumente ſind zuletzt an ihm beteiligt; Synkopen und rhythmiſche Verſchiebungen möchten der flüchtigen Wonne Dauer verleihen, Horn und Violine ſie mit innigem Flehen zurückhalten. Alles Frühere ſcheint nur Vorbereitung auf dieſes wunderbare Stück geweſen zu ſein, das ſich mit den lieblichſten Eingebungen der Muſik, auch mit der Hirtenſymphonie in Bachs Weihnachts-Oratorium, an die es von fern erinnert, meſſen kann. Eine Stelle wie:



vergißt ſich nicht wieder, wenn man ſie einmal gehört hat; ſie klingt wie der Inbegriff aller ſüßen Heimlichkeiten, wie die Quinteſſenz der Wolluſt der Kreaturen, welche nach Meiſter Eckhart, „mit Bitterkeit vermenget“ iſt. Nach ihr kommt der Tod.

Selig der Mann, der die Prüfung beſtanden hat! Ihn feiert das Finale, welches ſiebzehn und mehr Variationen in eine einſchließt. Sie ſind über einen ebenſo oft wiederholten Basso ostinato aufgebaut:



und dieſer Baß, durch rhythmiſche Modifikation des Hauptthemas

gewonnen, bringt endlich nach großartigen Steigerungen thematiſcher, inſtrumentaler und dynamiſcher Art das „Chorale St. Antoni“ im Triumphe zurück, als hätte es der oberſte Feldherr der himmliſchen Heerſcharen mitten in das feindliche Getümmel der anſtürmenden Höllenſöhne hineingeworfen gehabt, damit es von ſeinem Heiligen herausgeholt werde.

Dieſe Variationen ſind nicht gemacht, ſondern erlebt. Hat es doch an Verſuchungen und Anfechtungen der verſchiedenſten Art, wie ſich leicht denken läßt, dem Sänger der Haydn-Variationen weder früher noch ſpäter gefehlt! Auch aus ſeinem Pſalterium rauſchten Geiſter auf, die ſich für andere und ihn zu verführeriſchen Dämonen auswuchſen.

Aber auch er iſt dem Basso ostinato ſeiner heiligen Überzeugung treu geblieben und hat ſein blankes Saitenſpiel ebenſo fleckenlos und rein bewahrt wie ſeinen untadeligen, ehrlichen Mannescharakter.

„Brahms wird jetzt ſo populär,“ ſchreibt Billroth im Juni 1874, „und überall (wenn auch mit wenig Verſtändnis) ſo gefeiert, daß er leicht ein reicher Mann durch ſeine Kompoſitionen werden könnte, wenn er es leichtſinnig damit nehmen wollte. Zum Glück iſt das nicht der Fall.“

Noch auf andere, bei weitem bequemere Art hätte ſich Brahms bereichern können, wenn er gewollt hätte. Ungefähr um jene Zeit erhielt er mit der Nachricht vom Tode einer Wiener Freundin und Verehrerin die Aufforderung, ein ihm von jener Dame hinterlaſſenes Erbe in Empfang zu nehmen, das in einem verſchloſſenen Notenſchrank beſtand. Da Brahms nicht nach Wien reiſen wollte, ſo betraute er Arthur Faber mit

der ſonderbaren Angelegenheit und übergab ihm Vollmacht mit folgenden Zeilen:

„Lieber Freund, ich komme mit einer großen Bitte.

Eine werte Freundin von mir, die Sie dem Namen nach kennen, Frau X., iſt plötzlich geſtorben.

Ihr Mann ſchreibt mir, daß die Verſtorbene mir ihre Muſikalien vermacht habe. Ich habe ihn an Sie verwieſen und in gutem Glauben an Ihre Freundſchaft ihm erlaubt, es durchaus mit ſo wenig Umſtänden zu tun [d. h. den letzten Willen ſeiner Frau zu vollziehen], als ihm in ſeiner Stimmung angenehm ſein kann. Wünſcht er dagegen Ihre Bekanntſchaft, ſo werden Sie einen vortrefflichen Mann, an Bildung und Charakter ausgezeichnet, kennen lernen.

Auch von der Frau möchte ich Ihnen das Vortrefflichſte mitteilen. Leider hinderten Äußerlichkeiten und eine ſonderbare Art ſich zu geben, daß ſie von Vielen nach Verdienſt geſchätzt und geliebt wurde. Wer irgend in nähere Berührung zu ihr kam, weiß ſie zu rühmen, und wer ſie genau kannte, dem muß ſie durchaus verehrungswürdig und teuer ſein.

Sie wiſſen und glauben wohl, daß ich nicht leichtſinnig, nicht einmal liberal in Freundſchaftsverſicherungen bin, ſo achten Sie vielleicht hinterher ein Verhältnis, deſſen Andenken mir rührend und wert iſt.

Meine Bitte geht alſo dahin, daß Sie jene Muſikalien oder den Schrank, der ſie enthält, übernehmen. Iſt Aus- und Einpacken nötig, ſo bitte ich, daß Sie dies allein und mit Diskretion beſorgen. Ich kann nicht wiſſen, was der Schrank etwa an Schriftlichem oder ſonſt enthalten mag.

Sollten Sie keinen Platz haben, ſo kann der verſchloſſene Schrank natürlich auch bei Streichers ſtehen.

Schreiben Sie mir doch, ob Sie den Mann kennen lernten, oder überhaupt das Reſultat.

Herzlich dankbar bin ich Ihnen, und um Verzeihung bitte ich recht ſehr. Ich weiß mir indes nicht anders zu helfen, da Herr X. ſich nur einige Tage in Wien aufhält.

Beſte Grüße den Ihrigen, und Ihre Frau mag verzeihen, daß der Auftrag an Sie geht.

Herzlich Ihr J. Brahms."

Wie ſich herausſtellte, befand ſich der Schrank in muſterhafter Ordnung. Zwiſchen den Noten aber, die ſeinen hauptſächlichen Inhalt ausmachten, lag eine ſehr bedeutende Summe Geldes in Wertpapieren verſteckt, mit dem handſchriftlichen, eingehend motivierten Vermerk der Verſtorbenen, daß dieſes ehemalige väterliche oder mütterliche Erbteil der Frau nicht ihrem ohnehin begüterten Manne, ſondern ihrem Freunde Brahms zufallen ſolle. Brahms ſandte das Geld, das, wie er vorwendete, nur aus Verſehen unter die Noten geraten ſein könnte, ſofort dem Witwer zu, als dem, ſeiner Meinung nach, einzig berechtigten Erben, und erwähnte mit keiner Silbe etwas von der ihm zugedachten Schenkung.

Aus Bayern nach Wien zurückgekehrt, fand Brahms gleich alle Hände voll zu tun. So ſchnell wie möglich wollte er ein Arrangement ſeiner Quartette für Klavier zu vier Händen beſorgen, angeblich, weil Billroth ſie gern mit ihm und Hanslick geſpielt hätte. Aber er wurde nur mit dem c-moll-Quartett fertig und mußte ſich das a-moll fürs nächſte Jahr aufheben. Hellmesberger, der an ſeinem erſten Produktionsabende (13. November 1873) mit Wilhelm Schenner das Klavierquartett in A-dur endlich als Novität aufführte (nach zehn Jahren!), brachte das Streichquartett in c-moll am 11. Dezember heraus. Beide Streichquartette wurden vorher bei Billroth probiert. Hanslick erklärte, die Vorliebe für eines von beiden ſei geteilt, bei ihm ſogar mathematiſch geteilt zwiſchen zwei und zwei Sätzen. Ihm ſchienen das leidenſchaftliche Allegro und das launige Scherzo des c-moll-Quartetts die beiden analogen Sätze des a-moll-Quartetts zu überragen, welches wiederum in der tiefen, ruhigen Schwermut ſeines Adagios und dem rhythmiſchen Zuge des Finales ſeinen Vorgänger verdunkle[1]). Theodor Helm, der Verfaſſer einer liebevollen Monographie über Beethovens Streichquartette und Berichterſtatter des

[1]) E. Hanslick: „Konzerte, Komponiſten und Virtuoſen" (1870—1885) S. 116.

Leipziger „Muſikaliſchen Wochenblattes“, rühmt das Allegretto des dritten Satzes aus op. 51 Nr. 1 als ein „Wunder von Stimmführung“, als einen „wahren Sebaſtian Bach in modernem Gewande“. Auch das Klavierquartett gefiel jetzt den kritiſchen Zuhörern beſſer als vor zehn Jahren; der Komponiſt brauchte nicht mehr zu fürchten, vom Pianiſten ausgeſtochen zu werden, wie zur Zeit ſeiner erſten Wiener Konzerte.

Zu ſeiner Freude merkte Brahms, daß er endlich feſten Fuß in Wien faßte. Als Deſſoff die A-dur-Serenade auf das Programm des dritten Philharmoniſchen Konzertes ſetzte, erhob ſich im Orcheſter kein Widerſpruch mehr. „Luſtig war uns,“ berichtet Brahms an Levi, „die Erinnerung an eine frühere Aufführung, wo auch Deſſoff z. B. ins Adagio ſich gar nicht hineinfand. Diesmal ſpielten ſie es gleich ganz ſelbſtverſtändlich, und Deſſoff meinte, ſie hätten doch ſeitdem gelernt.“ Allerdings hatten die Philharmoniker alle Urſache, mit Brahms zufrieden zu ſein, da ſie in ihrem Eröffnungskonzert am 2. November 1873 mit den „Variationen über ein Thema von Haydn“ unter ſeiner Direktion Furore machten. Deſſoff war von dem Werke ſo entzückt, daß er den Komponiſten dringend bat, ihm die Première gleich für das erſte Konzert zu überlaſſen, und Brahms willigte um ſo lieber ein, als Deſſoff ihm nahelegte, er möge das Kommando ſelbſt übernehmen. Es gewährte ihm keine kleine Genugtuung, werten Gäſten von draußen, wie Franz Lachner, Klaus Groth und anderen gerade anweſenden Freunden das weltberühmte Orcheſter perſönlich vorzuführen. Levi, der mit Allgeyer zum Beſuche der Weltausſtellung nach Wien gekommen war, mußte zwar ſchon vor der Aufführung wieder abreiſen, konnte aber doch noch einer Probe beiwohnen. Zur Generalprobe kam auf beſonderen Wunſch von Brahms außer Ottilie Hauer auch Billroth. Bei der gewaltigen Steigerung im Finale der Variationen fiel dem Gelehrten der Chor der ſeligen Knaben aus „Fauſt“ ein: „Er überwächſt uns ſchon an mächtigen Gliedern.“ Auch er ahnte, daß mehr hinter den Variationen ſteckt, als ſie verraten wollten.

Klaus Groth hat das Bild der Generalprobe in ſeinen „Erinnerungen“ feſtgehalten. Da heißt es: „Wir waren in dem großen herrlichen Saal faſt allein; nur einige Damen ſaßen an

einem Ende, ſtill in der Ecke und mit mir, nicht weit vom Orcheſter ab, Profeſſor Billroth, der intime Freund von Brahms, ſelber Muſiker als Dilettant, der berühmte, zu früh verſtorbene Chirurg, dem mich Brahms vorſtellte. Es wurde vorläufig die A-dur-Symphonie von Beethoven geſpielt, mir zum Entzücken bei dem herrlichen Orcheſter, deſſen Tonfülle zu hören mir ganz ungewohnt war. Brahms ging inzwiſchen auf und ab oder in ein Nebenzimmer und entſchuldigte ſich bei mir, was nicht nötig war, mit dem Bemerken: ‚Du, ich kenne das hinreichend!‘ Da begannen die Variationen. Nachdem ein Teil geſpielt worden war, trat der Dirigent vom Podium zurück, Brahms zog ſeinen Überrock aus — das machte auf mich den Eindruck, als ginge es an eine gewaltige Muskelarbeit — betrat das Podium, rief ein Wort mit ſeiner rauhen Stimme ins Orcheſter hinein, das ihn mit lautem Tuſch begrüßte, dann kommandierte er aus dem Gedächtnis heraus einige Sätze zur Wiederholung, — ich war erſtaunt, wie er, ohne aufzublicken, z. B. ‚Buchſtabe C im dritten Takt!‘ und dergleichen mehr rief. Ich war entzückt und hingeriſſen von der herrlichen Muſik. Billroth konnte nicht bis zu Ende warten, nahm Abſchied von mir mit dem Bemerken: ‚Sagen Sie Brahms, ich hätte fort müſſen, die Kompoſition hätte mir auch im einzelnen gefallen.‘ Dies berichtete ich natürlich zum Schluß an Brahms, mit dem Hinzufügen: ‚Das iſt auch meine Anſicht‘, worauf er mir in ſeiner ironiſchen heiteren Art erwiderte: (ſo pflegte er es zu machen) ‚Ja, du biſt ja auch unmuſikaliſch!‘“

Brahms änderte an der Inſtrumentation des Werkes noch während der Proben; eine bereits vor der Aufführung geſtrichene Baßtuba wurde wieder aufgenommen, dann abermals geſtrichen und von einem dritten Fagott erſetzt. Aber er war doch ſo zufrieden mit dem Ganzen, daß er das Manuſkript der Partitur Nottebohm, der nach Berlin reiſte, für Simrock mitgab. Mit der Ausgabe für zwei Klaviere — Brahms nennt ſie eine „Verſion“ und beide Opera (a und b) verſchiedene „Lesarten“ desſelben Textes — wurde er von Simrock ſchon am 10. November, aber nicht angenehm, überraſcht. Anſtatt in Partitur waren die Variationen in zwei geſonderten Stimmen gedruckt, wogegen Brahms heftig und mit Erfolg proteſtierte. Er drohte, einen „milden Bei-

trag" zum Druck der Partitur in der Höhe bis zu acht Trillionen beisteuern zu wollen, und da er für op. 56 a und b zusammen nur tausend Taler Honorar verlangt hatte, so machte Simrock das von Brahms verschuldete Versehen stillschweigend wieder gut. Brahms ließ dann auf den Titel der Originalausgabe drucken: „In Partitur gestochen, so daß zur Aufführung zwei Exemplare nötig sind", was eher wie eine Warnung als wie eine Lockung klingt.

In der Öffentlichkeit blieb op. 51 b denn auch lange so gut wie unbeachtet. Die Künstler wollten sich nicht davon überzeugen, daß das Pianofortewerk keine Bearbeitung, sondern ein selbständiges Original ist, und die gefährliche Konkurrenz des Orchesterwerkes bestärkte sie in ihrer Indolenz.

Ohne die Nötigung seiner Freunde hätte Brahms die Wiener Weltausstellung niemals besucht. Zu Groth sagte er: „Da gehe ich nicht hin, ich würde verrückt!" Aber Allgeyer und Feuerbach lockten ihn doch in die Kunstabteilung, wo er mit Groth Pilotys vielbewunderte „Thusnelda im Triumphzuge des Germanicus" besah. Brahms meinte, er verstände das Bild so wenig „wie eine große Weltoper von Meyerbeer", und nahm dann den Dichter in Feuerbachs Atelier mit. Auch am Stammtische bei Gause und in der Csarda im Prater wurden die Gäste von ihm bewirtet. Das unruhige Leben gestattete gerade soviel Sammlung und Konzentration, als seine Amtspflichten von Brahms verlangten. Erst als die Ausstellung geschlossen wurde, und die letzten Gäste von Wien abgereist waren, konnte er sich wieder freier bewegen. Händels „Alexanderfest" und Bachs Kantate „Nun ist das Heil und die Kraft" bildeten die Grundpfeiler der ersten beiden Gesellschaftskonzerte. Im zweiten sang Gustav Walter Schuberts noch ungedruckte, als Einlage zu Herolds „Zauberglöckchen" komponierte Arie: „Der Tag entflieht", und spielte Emil Smietanski, der hochbegabte, seines musikalischen Ernstes wegen von Brahms besonders geschätzte Pianist[1]), die Klavierpartie in Beethovens Chorphantasie und Volkmanns Konzertstück.

---

[1]) Er verunglückte zu Anfang der Achtzigerjahre bei einem Eisenbahnunfall in Mödling bei Wien.

Für eine Reihe von auswärtigen Konzerten, zu denen Brahms eingeladen war, um zu spielen und zu dirigieren, fand er es praktisch, ein paar der von ihm gesetzten „Ungarischen Tänze“ zu orchestrieren, die sich als Schlußnummer des Programms zum fröhlichen Kehraus eigneten. Simrock, der längst auf diese Bearbeitung eines seiner gangbarsten Verlagsartikel brannte, hatte bereits mit gewiegten Arrangeuren von Profession deswegen verhandelt. Andere boten ihre fertigen Arbeiten an. Aber sie gewannen den Beifall des Komponisten nicht. Brahms sah ein, daß er selbst werde Hand ans Werk legen müssen, wenn etwas seinem Sinn und Zweck Entsprechendes dabei herauskommen sollte. Er wünschte die Stücke so beschaffen, daß die Philharmoniker in ihrem Faschingskonzert Staat mit ihnen machen könnten. „Sagen Sie,“ schreibt er dem Verleger im November, „ich hätte das versprochen. Ich mache sie. Ich hätte sie fertig usw.“ Ende Dezember meldet er, daß am 18. Januar drei Ungarische Tänze in Wien gemacht werden, und daß er sie auch in Leipzig dirigieren wolle. Die anderen Bearbeitungen paßten, wie er sich ausdrückte, „jedenfalls nur für Gartenmusiken“, die von ihm herrührenden „vielleicht ins Gewandhaus“. Noch heiß vom Eifer der Arbeit, verspricht er: „Gelegentlich kommen ja vielleicht mehr.“ Dann aber ließ er es bei den drei von ihm arrangierten Tänzen (Nr. 1, 3, 10) bewenden. Ihre erste öffentliche Probe fand nicht im Januar 1874 bei den Wiener Philharmonikern, sondern im Februar im Leipziger Gewandhause statt, wo die „Ungarischen“ mit Jubel begrüßt wurden. Dieselbe zündende Wirkung übten sie einen Monat darauf im Münchener Odeonskonzert aus. Trotzdem konnte sich Brahms lange nicht entschließen, das Arrangement Simrock zu schicken; ihm wollte es noch immer nicht klingen. „Das verfluchte Arrangieren!“ wettert er. „Ich habe sie [die Tänze] vierhändig gesetzt; hätte ich's für Orchester wollen, wären sie anders. Ich weiß wohl, daß ich ein paar herausgeben muß, weil's doch andere sonst tun.“ Erst im Mai desselben Jahres gab er die drei Nummern frei, nachdem er sie nochmals in die Arbeit genommen hatte[1]).

[1]) Die von Brahms instrumentierten Tänze Nr. 1, 3 und 10 erschienen 1874; ihnen folgten 1876 Nr. 5 und 6, 1881 Nr. 11—16, von

Im Dezember 1873 löste Klara Schumann ein Versprechen ein, das sie dem wiederversöhnten Johannes in der Freude ihres Herzens gegeben hatte: nach Leipzig eingeladen, setzte sie sein Klavierkonzert aufs Programm und wiederholte es ebendort, wo es vor fünfzehn Jahren ausgezischt worden war: im Gewandhause. Nur wenige Leute erinnerten sich noch des beschämenden Vorfalls; den meisten war das Werk eine neue Erscheinung. Brendel und Pohl gaben keine „Anregungen" mehr; der eine war tot[1]), der andere lebte fern von dem ehemaligen Schauplatz erbitterter Kämpfe in der idyllischen Ruhe eines ebenfalls in Ruhestand versetzten Weltkurorts. Aber ihre Geister gingen noch in den Ruinen der „Neuen Zeitschrift für Musik" um, und deren damaliger Lokalreferent Jean F. Schucht war von ihnen inspiriert, als er sein Bedauern darüber aussprach, daß das Werk nicht besser geraten sei, und daß „bis auf einige, dann allerdings um so schöner hervortretende Momente der Komponist von unstetem Hin- und Hergreifen, wodurch das Interesse zersplittert wird, sich selten freizuhalten vermag". Das Heiterste dabei war, daß Schucht von dem Werk und seinen Schicksalen absolut nichts zu wissen schien. Denn er sagt: „Klara Schumann spielte in jener vollendeten Weise, der wir nichts hinzuzusetzen vermögen (!), ein Konzert von Brahms." Dafür hatte Eduard Bernsdorf, der Kritiker der „Signale", dem Werk ein um so treueres Andenken bewahrt und richtete es noch einmal hin. Frau Klara schreibt darüber an Levi: „Von dem Konzert habe ich wohl die genußreichsten Stunden gehabt, das Publikum verhielt sich respektvoll, die Rezensenten (wie Sie z. B. in den „Signalen" sehen können) unverschämt, weil gänzlich unfähig, solch ein Werk zu kapieren. Die musikliebenden und verständigen Leute haben mir gedankt, daß ich ihnen das Werk vorgeführt, und es entschädigt mich vollkommen nach der eigenen Freude, die ich daran gehabt. Reinecke hat sich viel Mühe gegeben mit dem Einstudieren, und ging es recht hübsch, natürlich aber nicht mit der Freiheit wie bei Werken, die das Orchester kennt."

Albert Parlow, 1881 Nr. 17—21, von Anton Dvořák, und 1894 Nr. 2 und 7, von Andreas Hallén für Orchester bearbeitet. — 1908 Nr. 4 von Paul Juon.

[1]) Franz Brendel † 1868.

Brahms drückte der lieben Frau und treuen Freundin seine besondere Erkenntlichkeit noch dadurch aus, daß er ihr als Weihnachtsgruß das Manuskript eines neuen Liedes schickte. Der Text dazu rührte von Felix Schumann her, ihrem in Abwesenheit des Vaters geborenen Schmerzenssohne, den Brahms 1854 in Düsseldorf aus der Taufe hob. Von den Liedern des Achtzehnjährigen, die dem jungen Dichter eine große Zukunft prophezeiten[1]), hatte sich Brahms drei zur Komposition vorgemerkt. „Versunken" (dem Text nach das schönste und eigentümlichste) und „Meine Liebe ist grün" kamen zuerst an die Reihe, und zwar im Dezember 1873. Im Sommer 1874 trat dann das dritte („Wenn um den Holunder") als Ergänzung zu den „Jungen Liedern" von op. 63 hinzu, während „Versunken" dem Heft op. 86 einverleibt wurde, das erst 1882 erschien. Die Freude, die Mutter und Sohn an der jauchzenden und strahlenden Melodie von „Meine Liebe ist grün" hatten, wurde bald die der ganzen musikalischen Welt. Mit diesem, aus eigenem Antriebe geschaffenen hinreißenden Liede brachte Brahms dem Andenken Schumanns ein köstlicheres Weihegeschenk dar, als er es mit irgend einer für die Denkmalfeier eigens gedichteten und komponierten Gelegenheitskantate hätte tun können. Frau Klara wird diesmal den Freund verstanden haben. Ihr ganz besonderes Vergnügen hatte sie an der frühen Mitwisserschaft eines Geheimnisses, das sich als Weihnachtsüberraschung für Brahms enthüllte. Der König von Bayern verlieh ihm auf Grund des statutenmäßigen Kapitelsbeschlusses den Maximiliansorden, den sein Vater, Maximilian II., am 28. November 1853 als höchste Auszeichnung für Verdienste um Kunst und Wissenschaft gestiftet hatte. Nicht vergessen sei, daß Richard Wagner, obwohl er nicht mehr „im sommerlichen Königreich der Gnade" wandelte[2]), zur selben Zeit mit derselben Ehre bedacht wurde.

Sollten die Münchener Freunde etwa geglaubt haben, daß die Verleihung des Ordens und seiner Ritterschaft den Urenkel

---

[1]) Er starb, kaum fünfundzwanzigjährig, am 16. Februar 1879.

[2]) Vgl. das „Dem königlichen Freunde" im Sommer 1864 gewidmete Gedicht in R. Wagners „Gesammelten Schriften und Dichtungen" Bd. VIII.

der Dithmarſiſchen Freibauern in einen Rauſch des Entzückens verſetzen würde, ſo hatten ſie ſich geirrt. Auf die Glückwunſchbriefe Allgeyers und Levis lief am 2. Januar 1874 von Brahms folgende, an Allgeyer gerichtete nüchterne Antwort ein:

„Mein lieber Freund,

Ich wollte durchaus an Dich ſchreiben, aber wenn ich überhaupt dazu kommen ſoll, ſo muß ich mich damit begnügen, die Adreſſe an Dich zu richten.

Ich habe viel Geſchäftliches zu ſagen und zu fragen. Dahinein flüchte ich mich; denn auf Deinen lieben und ſchönen Brief weiß ich nicht zu antworten. Du überſchätzeſt mich mehr, als das Kapitel des Maximiliansordens. — Mich hindert das nicht, des Briefes mich zu freuen, Dir von Herzen dankbar zu ſein, aber — Levi kann uns ganz hübſch taxieren, Dir gegenüber — der kann hier fortfahren. Auch keine Zeit habe ich —.

Alſo, lieber Freund, glaube an meine Liebe, und wie ich Deine zu ſchätzen weiß. Dann laſſe Levi Kaffee machen und folgendes Geſchwätz leſen und beantworten.

Eure Gratulation zu meiner neuen Würde war ſo durchaus nicht die letzte, daß ich gar nicht wußte, was Ihr meintet. Sie darf mich ja wirklich freuen, namentlich, da derlei Sachen leicht ärgerlich ſein können. Vor allen Dingen aber wäre mir's nun wichtig, über mein Verhalten zu hören.

Die bayriſche Geſandtſchaft in Berlin ſandte mir (über Altona) den Orden. Ich muß einen Revers unterſchreiben, noch was dazu? An den König, gut, das geht. Vielleicht macht's Levi Spaß, mir es vorzuſchreiben? Für andere iſt man leichter höflich. Aber — muß ich etwa an das Kapitel ſchreiben? Das wäre fatal! An Lachner hätte ich einſtweilen die ſchönſten Grüße zu ſagen. Ich werde ihm ſelbſt ſagen, wie ſehr ich mich gefreut, daß gerade er mich vorſchlug. Doch iſt er freundſchaftlich genug geſinnt, es nicht ſcharf zu nehmen.

Außerdem bitte ich dringend, nicht unnötig mich auf Nachricht wegen der Novität warten zu laſſen[1]). (Suite uſw.).....

[1]) Brahms hatte Franz Lachner ſchon im Sommer, als er ihn von Tutzing aus in Bernried beſuchte, gebeten, ihm eine neue Kompoſition für die Geſellſchaftskonzerte zu überlaſſen.

Ferner wünſchte ich die Adreſſe von Frl. Anna Ettlinger[1]). Die Ettlingerei hat mir Weihnacht ein allerliebſtes Bilderbuch geſchickt, dem nichts weiter fehlte als die Geſellſchaft, in der es genoſſen werden ſoll.

Von Feuerbach weiß ich gar nichts zu ſchreiben. Ich ſuche ihn recht oft in ſeinem Haus vergebens. Soviel ich weiß, verbringt er viel Zeit in Wirtshäuſern, wohin ich freilich nicht viel ſuchen gehen kann.

Von meinem Orden wüßte ich noch gern, ob man ſich (für alle Fälle) ein kleines Abzeichen und ein Bändchen ins Knopfloch zulegen kann.

Das Kontrafagott konnte am 17. Dezember in „Fidelio" nicht entbehrt werden. Levi ſoll nur ſchlankweg eins beſtellen.

Schließlich bitte, alle Freunde herzlich zu grüßen. Bernays gratuliere beſtens[2]). Und nun verzeih die ſchnöde Antwort. Du haſt keinen Begriff, wie ich mit Briefſchreiben gequält werde, und eigentliche Andacht habe ich wohl nie dabei gehabt.

In herzlichſter Liebe Dein

Johs. Brahms."

Der Brief enthält noch eine Menge geſchäftlicher Aufträge, die nicht hierher gehören. Daß Levi ein Kontrafagott anſchaffe, war Brahms gewiß wichtiger als das Bändchen im Knopfloch. Wüllner, der die „Variationen über ein Thema von Haydn" im letzten der von ihm geleiteten Münchener „Akademie-Konzerte" (am 10. Dezember) aufgeführt hatte, ſcheint in Thema und Finale Tuba ſtatt Kontrafagott genommen zu haben. Levi, vom neuen Jahre ab der alleinige Leiter der bisher von ihm und Wüllner dirigierten Konzerte, wollte die Variationen bald wiederholen, und Brahms hatte ſich jetzt für das Fagott entſchieden.

---

[1]) Dieſelbe Anna Ettlinger in Karlsruhe, die ihm einen Meluſinen-Text gedichtet hatte. Siehe Bd. II, S. 163.

[2]) Michael Bernays, als geborener Hamburger frühzeitig mit Brahms bekannt, war 1873 als außerordentlicher Profeſſor der deutſchen Literaturgeſchichte an die Münchener Univerſität berufen worden.

Als Frau Schumann von Levi, des erforderlichen Curriculum vitae wegen, um Daten über Brahms gebeten wurde, meinte ſie, nun erhielte Johannes ja auch das „von“ ſeiner Ahnen wieder, Gebrauch davon aber werde er wohl nicht machen. Sie teilte die damals vielverbreitete irrige Anſicht, daß mit dem Maximiliansorden der perſönliche Adel verbunden ſei, vorausgeſetzt, daß der Ordensritter ſich um das Adelsprädikat bewerben wollte. Davon hätte nun bei Brahms allerdings niemals die Rede ſein können.

Das „von“ vor ſeinem, durch ihn zu hohen Ehren gebrachten bürgerlichen Namen wäre ihm genau ſoviel wert geweſen wie die drei Brombeeren in dem Familienwappen, das ſein guter Vater von der genealogiſchen Anſtalt um zehn Taler gekauft hatte[1]).

[1]) Bd. I, S. 1 f.

Namen-Register.

Abel, Ludwig 200, 210.
Abert, Joſef 152.
Aeſchylos 233.
Allard, Delphin 89.
Alexander, Landgraf von Heſſen 62.
Allgeyer, Julius 144 ff., 150, 152, 162, 166 ff., 173, 175, 181, 216 f., 246, 309, 313, 314 ff., 333, 359, 390, 392, 404, 412, 421, 435, 463, 467, 477, 479, 483.
Altmann, Wilhelm 295, 299, 334.
Ambros, A. W. 355.
Amtmann, Gaſtwirt 436.
Ander, Alois 7.
Anſchütz, Heinrich 6.
Arco, Graf 105.
Aretino, Pietro 175.
Arnold, Th. von 152.
Artôt, Déſirée 6.
Asbach, J. 299.
Asklepiades 133.
Aßmann, Adele 270.
Aſten, Anna von 12.
— Julie von 12 f., 47, 105, 296.
— Marie von 12.
Aſten-Schmuttermayer 12.
Aſtor, Edmund 146, 182, 203.
Auer, Leopold 262.
Auersperg, Fürſt 94.
Auguſta, Königin von Preußen 270.
Avé-Lallemant 29, 49, 51, 213.
Bach, Friedemann 211.
— Joh. Seb. 25 ff., 34, 43, 75, 87, 92 ff., 98 f., 102 f., 106, 109, 116, 156, 167, 173, 190, 200, 207, 209 ff., 214, 233, 246, 267 f., 273, 313 f., 316 f., 335, 354 f., 362, 375, 408, 414 f., 417 f., 473, 477, 479.
— Otto 152.
— Phil. Em. 105, 108.
Bachrich, Sigmund 14, 53.
Baden, Friedrich, Großherzog von 87, 216.
— Großherzogin von 87.
Baermann, Karl 338.
Bagge, Selmar 26, 29, 112, 205.
Barbi, Alice 373.
Bargheer, Karl 186 f., 195, 207 ff., 254, 461.
Bargiel, Woldemar 58, 295.
Barth, Richard 153, 326, 417.
Baudius-Wilbrandt, Auguſte 6.
Baumeiſter, Bernhard 6.
Bayer, Joſef 422.
Beck, Karl 193.
— Joh. Nep. 7, 21.
Becker, Albert 45.
— Frau Dr. 174, 360.
— Jean 89, 440.
— Karl Friedrich 352.
— Quartett 439.

Beckmann, Friedrich 7.
Beggrow 282.
Beethoven, Ludwig van 2, 3, 8, 17 ff., 22, 27, 34, 38, 47 ff., 57, 65, 87, 90, 99, 101 f., 109 ff., 133, 156, 159, 163, 168, 173, 180, 185, 188, 190, 194, 200, 206, 208, 210 f., 213 f., 221, 231, 233, 246, 267 f., 291 f., 310 f., 312, 317, 324, 331, 338, 365, 384, 397, 408, 414, 417, 419, 435, 440, 444, 452 f., 455 f., 465, 478 f.
Bellingrath-Wagner, Frau 281.
Bellini, Vincenzo 166.
Benazet 83.
Bendel, Franz 152.
Benedikt, Julius Sir 81.
Benson, R. H. 129.
Berlioz, Hector 22, 89, 152, 204 f.
Bernays, Michael 484.
Bernuth, Julius v. 213, 262.
Bernsdorf, Eduard 481.
Bettelheim, Karoline 7, 12, 47.
Bibl, Rudolf 99, 412.
Bignio, Ludwig 7.
Billroth, Theodor 69 ff., 202, 219 ff., 310 f., 344 ff., 397, 411, 417 f., 425 f., 441 ff., 460, 474, 476 ff.
Binhoff, Ludwig 206.
Bismarck, Fürst Otto v. 15 f., 87, 217 f., 344 f., 356, 408.
Björnson, Björnstjerne 82.
Blagrove 213.
Boecklin, Arnold 408.
Bösendorfer, Ludwig 29 f., 403.
Bognar, Friederike 6.
Boieldieu, François Adrien 270.
Borchardt 296.
Bosse, Anna 331.
Brahms, Caroline 392 ff.
— Christine 63.
— Elise 394 f.
— Fritz 394.
— Johann Jacob 340, 359, 391 ff.
Brahms, Johannes, Werke:
C-dur-Sonate op. 1: 150.
fis-moll-Sonate op. 2: 150, 439.
Lieder op. 3: 34, 331.
es-moll-Scherzo op. 4: 403.
f-moll-Sonate op. 5: 34, 119, 150.
H-dur-Trio op. 8: 183.
Balladen op. 10: 403.
D-dur-Serenade op. 11: 20, 29, 35 f., 88, 158, 200, 206 f., 250, 330 f.
Ave-Maria op. 12: 104, 251.
Begräbnisgesang op. 13: 251.
d-moll-Konzert f. Pianoforte op. 15: 52, 54, 200, 209, 231, 250, 257, 342, 450, 481.
A-dur-Serenade op. 16: 35 f., 208, 250 f., 399, 465, 477.
Gesänge für Frauenchor mit Hörnern und Harfe op. 17: 183, 200.
B-dur-Sextett op. 18: 52, 104 f., 114 f., 159, 213, 450, 461.
Marienlieder op. 22: 100, 104, 251.
Variationen für Pianoforte zu 4 Händen op. 23: 105, 207.
Händel-Variationen op. 24: 25, 91, 116, 120, 210 f., 262, 403.
g-moll-Quartett op. 25: 17 ff., 24 ff., 37, 52, 106, 207, 210, 300, 336, 443, 461, 476.
A-dur-Quartett op. 26: 25 f., 28 f., 33, 52, 200, 209, 225, 300, 336, 443, 461, 476 f.
13. Psalm op. 27: 16, 251.
Duette op. 28: 16, 47, 111, 317.
Motetten op. 29: 61, 104.
Geistliches Lied op. 30: 61.
Quartette für 4 Solostimmen mit Pianoforte op. 31: 47, 60, 104 f., 200, 211, 251, 291, 317, 321.
Lieder op. 32: 138, 140 ff., 151, 331, 372.

Digitized by Google

Magelonen-Romanzen op. 33: 106, 169, 200, 254, 256, 258, 268.
f-moll-Quintett op. 34: 34, 52 ff., 59 f., 62, 104, 151, 187, 196, 225, 300, 370, 450.
Paganini-Variationen op. 35: 40 ff., 211, 214.
G-dur-Sextett op. 36: 153 ff., 159, 221, 225, 330, 435, 442, 445.
Geiſtliche Chöre für Frauenſtimmen op. 37: 251.
e-moll-Sonate für Violoncell und Pianoforte op. 38: 187 f., 196, 445.
Walzer vierhändig op. 39: 189 ff., 211, 217, 270, 289.
Horn-Trio op. 40: 173, 182 ff., 195, 200, 209 f., 225, 252.
Lieder op. 41: 14 ff., 132.
Drei Geſänge für 6ſtimmigen Chor op. 42: 104, 251.
Lieder op. 43: 14, 128 f., 131 ff., 146, 179, 214, 268, 300, 317.
Zwölf Lieder und Romanzen für Frauenchor op. 44: 321, 380.
Ein deutſches Requiem op. 45: 11, 71, 91, 120, 146, 173, 205, 215 ff., 222, 224 f., 230 ff., 234 ff., 272, 289, 299, 309, 313, 315, 330, 332, 342, 345 ff., 357 ff., 415, 430 ff., 434, 443, 451.
Lieder op. 46: 135 ff., 268, 300, 317 ff., 323, 326, 357 ff.
Lieder op. 47: 268, 317 ff., 322 ff., 326.
Lieder op. 48: 268, 317 ff., 324, 326.
Lieder op. 49: 194, 268, 300, 317 ff., 323 f., 326, 331.
Rinaldo op. 50: 64 ff., 82, 153, 169, 258, 268, 309, 330.
2 Quartette op. 51: 57, 339, 439, 443 f., 446 ff., 456 ff., 477.
Liebeslieder op. 52: 11, 148, 254, 270, 289 ff., 297 f., 310, 312, 328, 331, 337, 399.
Rhapſodie op. 53: 91, 258 f., 301 ff., 306 ff., 310 ff., 343, 360, 415, 417.
Schickſalslied op. 54: 91, 187, 194, 307, 360 ff., 370 ff., 389 f., 415, 429.
Triumphlied op. 55: 15, 91, 187, 343, 345 ff., 366, 389 ff., 397 ff., 402, 411, 415, 417, 419, 453, 462.
Haydn-Variationen op. 56a: 251, 443, 463 ff., 468 ff., 477 ff.
Lieder op. 57: 136, 371 f., 374 ff., 381.
Lieder op. 58: 371 ff.
Lieder op. 59: 146, 376 f., 437.
c-moll-Quartett op. 60: 313, 336 f.
Lieder für gemiſchten Chor a capella op. 62: 321, 380.
Junge Lieder op. 63: 482.
Quartette für 4 Soloſtimmen mit Pianoforte op. 64: 43 f., 50, 317.
Quartett B-dur op. 67: 440 ff., 455 f., 459 f.
c-moll-Symphonie op. 68: 250 259.
4 Geſänge op. 70: 376.
Sonate für Pianoforte und Violine op. 78: 376.
Nänie op. 82: 307.
Lieder op. 86: 482.
Parzengeſang op. 89: 11, 307.
Geiſtliches Wiegenlied op. 91: 46.
Lieder op. 94: 44, 133.
Lieder op. 97: 184.
e-moll-Symphonie op. 98: 103.
Sonate für Violoncell und Pianoforte op. 99: 188.
Zigeunerlieder op. 103: 11.
Lieder op. 106: 44.
Feſt- und Gedenkſprüche op. 109: 15.
G-dur-Quintett op. 115: 11, 449, 459.
Klavierſtücke op. 118: 183.

Ohne Opuszahlen.
Ungariſche Tänze: 480.
Volkslieder: 100 ff., 132, 184, 210, 321.
Studien für Pianoforte: 43.
Kadenzen zu Beethovens Klavier-Konzert: 213.
Unvollendeter Kanon: 275 ff.

Brand, Juſtizrat 186.
Brandenburg, Eliſabeth v. 15.
Brandes, Emma 460.
Breitkopf & Härtel 26, 61.
Brendel, Franz 100, 481.
Brentano, Clemens 380.
Brinckmann, Otto 82.
Bromeiſel, Roſa (ſ. Girzick) 271.
Bronſart, Hans v. 417,
Bruch, Max 70, 264, 334, 414, 461.
Bruckner, Anton 413.
Brückwald 257.
Brüll, Ignaz 391.
Brulliot 310.
Bucher, Bruno 420.
Bülow, Marie von 121.
Bülow, Hans von 126, 152, 210, 338, 391, 400 ff., 417.
Bulthaupt, Heinrich 164.
Burenne, Frl. 310.
Byr, Robert 425.

Calamatta, Louis 408.
Calderon 167.
Calviſius, Sethus 46.
Candidus, Carl 374.
Cange, du 466.
Canon, Hans 16.
Catull 376.
Cherubini, Luigi 235, 367, 405, 408, 414, 417 f., 432.
Chodowiecki, Daniel 203.
Chopin, Friedrich 43, 106.
Chrobak, Nelly (ſ. Lumpe) 128.
Chronegk, Ludwig 175.
Chryſander, Friedrich 70, 205, 273, 367, 405.
Clementi, Muzio 317.
Columbus 152.
Cordes 186 f.
Cornelius, Peter 37 ff., 45, 59, 68, 113 ff., 121 ff., 170, 396, 408, 420.
Corner 46.
Coſſel, Johanna 172.
Coßmann, Bernhard 89, 367, 400.
Coſta 81.
Couperin, François 368.
Cranz, Alwin 439.
Craſſel 400.
Czartoryski, Fürſt 72.

D . . . ., Anna de 328.
Dalſy, Sänger 99.
Dante, 233, 237.
Daumer, Georg Friedr. 135 ff., 138, 140, 153, 290 ff., 320, 371 ff., 377, 399.
David, Ferd. 60, 149, 462.
— Paul 149, 216, 462.
Deiters, Hermann 26, 71, 225, 248 f., 259, 292, 299, 306, 309, 318, 334.
— Frau 301.
Deſſoff, Friederike 22.
— Otto 7, 20 ff., 35, 47, 107, 113, 329 f., 336, 342, 417, 419 f., 477.
Deſtinn 68.
Detmold, Fürſt Leopold v. 207.
— Friederike, Prinzeſſin v. 208.
Devrient, Eduard 146, 159, 160, 313.
Dieffenbach, L. 466.
Dietrich, Albert 51, 81 f., 112, 185, 187, 194 f., 200, 209, 214, 223, 225, 250, 259, 260, 264, 266, 282, 306, 312, 343, 347, 358, 360, 379, 414.
— Clara 264, 358, 360.
Dingelſtedt, Franz 329 f.
Dobyhal, Franz 20.
Draxler, Joſef 7.

Dürer, Albr. 58.
Dunkl, J. N. 14.
Dupreſſoir 83.
Durſt, Matthias 20.
Duſtmann, Luiſe 7, 46, 65, 68, 268, 310, 331, 416, 462.
Dvořák, Anton 481.

Ebner, Ottilie (ſ. Hauer) 12, 106, 393, 404 f.
Eccard, Johann 101, 413.
Eckert, Karl 20.
Eder, Dr. 312.
Edlinger, Anton 422.
Egger, Dr. 385 f.
Eglinger 270.
Ehnn, Bertha 420.
Eichendorff, Joſef Freiherr von 49, 183 f.
Eiſenhart, v. 351.
Eitelberger, Rudolf v. 420 f.
Eliſabeth, Kaiſerin von Öſterreich 437.
Endemann, Frau 268.
Enderes, Karl 76 f., 80.
Engelmann, Buchhändler 425.
— Th. W. 425, 460.
Engerth, Eduard von 422.
Epſtein, Julius 391, 412.
Ernſt, H. W. 47, 61, 105.
Eſchmann, Joh. Karl 204.
— Suſanne 204, 442.
Eſſer 7, 336.
Eszterházy, Fürſt 94.
Ettlinger, Anna 163, 216, 484.
— Dr. 216.
Eugenie, Kaiſerin 229.
Eyth, Luiſe 401.

Faber, Arthur 11, 173, 224, 262, 326, 332, 334, 337, 339, 345, 425, 474.
— Bertha 173, 224, 326 f., 475.
Farkas 190.
Farmer, John 264.
Favarger 224, 334.
Férand 89.
Ferrari, Benedetto 64.
— Frau 99.
Feuerbach, Anſelm (Archäolog) 174.
— Anſelm (Maler) 144 f., 147 f., 168, 173, 175 ff., 181 f., 193, 306, 308, 315, 390, 420 ff., 426 f., 438, 466 ff., 479, 484.
— Henriette 175, 438.
Fichtner, Karl Albrecht 6.
Figdor 359.
Fiſcher (Geiger) 200.
— (Inſtrumentenmacher) 16.
— (von Erlach) 2 f.
Fiſchhof, Joſef 94.
Flatz, Ida 60 f., 72, 99, 104, 111, 211.
— N. 72, 77, 107.
Flaubert, Guſtave 91, 466 ff.
Flemming, Paul 328.
Förchtgott, Emil 16, 25, 29, 61, 111.
Förſter, Auguſt 6.
— Eliſabeth 355.
Forſter, Johann 164.
Frank, Ernſt 310, 342 f., 462.
— Johann Peter 311 f.
Franz, Anna 12.
— Karl, Erzherzog 23.
— Joſef, Kaiſer von Öſterreich 23.
— Robert 211.
Friedrich der Große 301, 351.
Fritſch, C. W. 399.
Füller (Notenſchreiber) 366.
Fürſtenberg, Karl Egon von, Fürſt 87.

Gabillon, Ludwig 7.
— Zerline 6.
Gabrieli, Giovanni 101 f.
Gade, Niels W. 214, 268.
Gänsbacher, Johann Baptiſt 13.
— Joſef 13 f., 17, 53, 72 f., 75 ff. 142, 154, 171, 188 f., 192 ff., 210, 217, 223, 226 ff., 436.

Digitized by Google

Gallmeyer, Joſefine 6.
Garbe, Laura 29.
Gauſe (Bierwirt) 182, 422, 425, 427, 479.
Gehring, Franz 354, 390, 398.
Geibel, Emanuel 164, 193.
Geisler, Marie (ſ. Grün) 12, 43.
Gellert, Chriſt. F. 281.
Gericke, Wilhelm 21.
Gerold 224, 420.
Geßner, Salomon 203.
Girzick, Roſa (ſ. Bromeiſel) 269 ff., 293, 317, 331, 366, 412.
Gluck, Chriſtof R. v. 22, 51, 87, 117, 137, 194, 397.
Glykon 133.
Godunow, Boris 152.
Goethe, Wolfgang 64 ff., 135, 146, 148, 164, 189, 202, 233, 237, 274, 297, 300 f., 305 f., 311, 324 f., 326, 377, 380 f.
Goetz, Hermann 166, 170, 272.
Goldmark, Karl 12, 14, 53, 163, 224.
Gomperz-Bettelheim, Karoline 416.
Gotthard, J. P. 13 ff., 60, 80, 145, 311, 313, 415.
Gottwald, Heinr. 152.
Gozzi, Carlo 163, 167 ff.
Graedener, Karl 11 f., 29, 211.
Graff, Anton 203.
Graßl, Johanna 26., 215, 229 f.
Greif, Martin 425.
Grillparzer, Franz 6, 8, 163.
Grimm, Hermann 163, 360.
— Jakob 167.
— Otto Jul. 82, 144, 153, 326, 461.
Grohe, Melchior 37.
Großer, Julius 194.
Groth, Klaus 120, 137, 164, 214, 263, 376 ff., 477, 479.
Grove, George 81.
Grund (Uhrmacher) 394.
Grund, Friedr. Wilhelm 47 ff.
Grün, Karl 12, 337.
— Marie (ſiehe Geisler) 43, 260, 337.
— J. M. 331, 337.
Guinot, Eugen 174.
Gunz, Guſtav 268.

Haape, Wilhelm 84.
Händel, Georg Friedrich 23, 25, 41, 81, 91 ff., 96 f., 116, 120, 210 f., 233, 236, 251, 263, 267, 273, 317, 347, 351 f., 390, 397, 408, 413 f., 416, 479.
Härtel, Baron 72.
Haffner, Karl 6.
Hafis 141, 190, 290, 320.
Haizinger, Charlotte 6.
Halbreiter 147.
Hallberger, Eduard 436.
Hallén, Andreas 481.
Hanfſtängl (ſ. Schwartz) 146.
Hannover, Ernſt Auguſt, König von 418, 432.
Hanslick, Eduard 23 f., 30 ff., 36, 40, 71, 76, 95, 98 f., 106, 114 f., 124, 157, 189, 192, 194, 231, 327, 341, 389, 418, 476.
Hauer, Dr. 12, 227.
— Ottilie (ſ. Ebner) 12, 61, 99, 359, 477.
Hauſer, Franz 216, 313.
— Joſef 89, 216, 313, 315.
— Frau 310.
Hausmann, Frl. 310, 315.
Haydn, Joſef 8, 18, 48, 94, 190, 206, 210, 233, 308, 311, 384, 444, 464 f., 468, 484.
Hebbel, Chriſtine 6.
— Friedr. 6, 24 f., 374.
Hegar, Friedr. 101, 201, 219, 221, 272, 312, 342.
Hegel, Georg Friedr. Wilh. 192.
Hegner 203.

Heimſoeth, Friedrich 429 ff.
Heine, Guſtav 102.
— Heinrich 102, 374.
Helene, Großfürſtin von Rußland 87.
Heller 53.
Hellmesberger, Georg 19.
— Joſef 17 ff., 23, 25, 29, 34 f., 45, 47, 72, 97, 104 f., 108, 114 f., 157, 195 f., 225, 329, 386 f., 341 ff., 383, 412, 426, 476.
Helm, Theodor 476.
Helſt, Barthel von der 408.
Henſchel, Georg 146, 178 f., 340, 417.
Herbeck, Johann 23, 35 f., 74, 78 f., 96, 103, 230, 260, 313, 328 f., 331, 335 f., 341, 411, 413, 426.
— Ludwig 35.
Herold, Louis Jak. 479.
Herwegh, Georg 203.
Herzogenberg, Eliſabet v. 107, 136, 377, 460.
— Heinrich v. 21, 107 f., 180, 239.
Heſſen, Alex. Friedr., Landgraf v. 61 f.
— Anna, Landgräfin v. 61 f., 192.
Heuberger, Richard 117, 181, 428.
Heyſe, Paul 148, 160 ff., 167, 193, 375, 380, 438.
Hieronymus, Erzbiſchof von Salzburg 105.
Hilbert, A. 213.
Hildebrand, Lukas v. 2.
Hiller, Ferdinand 195, 206 f., 268, 295, 300, 315, 414, 416, 461.
Hirſch, Rudolf 103, 231, 355.
Hölderlin, Friedr. 194, 314, 360 ff., 429.
Hölty, Ludwig 133, 318 f.
Hoffmann, E. T. A. 459.
Hofmann (und Campe) 15.
Hogarth, William 408.
Homann 405.
Homer 238.
Hornboſtel, Helene (ſ. Magnus) 231.
Hübbe, Walter 63.
Imbert, Hugues 91.
Iſaak, Heinrich 16, 131, 413.
Jacquard 89.
Jaëll, Alfred 89.
Jahn, Otto 51.
— Wilhelm 168.
Janſen, F. Guſtav 85, 264.
Japha, Luiſe 207.
Jenner, Guſtav 180 f., 275.
Jenſen, Adolf 152.
Ingres, Jean Auguſte D. 408.
Joachim, Amalie 52, 82, 111, 264, 268, 296, 309, 312, 317, 415 ff., 434.
— Joſeph 19 f., 25, 39, 44 ff., 48 ff., 59, 61, 72 f., 81 f., 111 f., 113, 144, 152 ff., 167, 194, 200, 209 f., 212 f., 222 ff., 230, 248, 252, 257, 260, 264, 268, 295, 329, 338 ff., 350, 373, 405, 413, 428, 430 ff., 433 ff., 438, 440, 443 f., 447, 449, 459 f., 461.
Joſef II. 10, 311.
Juon, Paul 481.

Kaeslin, Euſebius 209 f.
Käßmeyer, Moriz 213.
Kahnt 200.
Kalbeck, Max 160, 164.
Karl d. Große 100.
Karl VI. 2.
Karolina Auguſta, Kaiſerin-Witwe 23.
Kaunitz, Fürſt 94.
Keller, Gottfried 181, 221.
— Joſef 144.
Kellermann 89.
Kieſekamp, Hedwig 461.
Kirchner, Theodor 195, 200 f., 203 ff., 210, 219, 221, 223, 272, 342, 371.
Klein, Franz 408.
Kleinert, Paul 273.
Kleinecke, Prof. 331.
Klinger, Max 360 f., 408.
Köchel, Ludwig v. 415.
König, Joſef 16.

Königslöw, Otto v. 207.
Köſter, N. D. D. 252.
Konſtantin, Großfürſt von Rußland 342.
Kopiſch, Auguſt 374 ff.
Krauß, Gabriele 7.
Kraus, Emil 331, 342, 412.
Krebs, Carl 444.
Kremſer, Eduard 420.
Krenn, Franz 72.
— Guſtav 211.
Kretzſchmar, Hermann 43, 71, 355.
Krolop, Franz 267, 281.
Kronau, Friedrich 6.
Krückl, Franz 281.
Kupfer, Violoncelliſt 104.
Kuſer, Gemeindeſchreiber 218.
Kuzner, Sänger 310.

Lablache, Madame 89.
Lachner, Franz 338 f.
— Vincenz 88, 195, 396, 435, 437, 477, 483.
Lackenbacher, Louis 14, 53.
Ladegaſt, Friedrich 412.
Lange, Samuel de 415, 462.
Langenbeck, Konrad v. 210.
Lanner, Joſef 8, 291.
Laroche, Karl 6.
Laſſen, Eduard 152.
Laub, Ferdinand 45, 47, 195 f., 225, 367.
Laube, Heinrich 6, 160, 225.
Lavater, Johann Caſpar 203.
Lebrun 89.
Leeder, Frau 310.
Leinburg, Mathilde von 174.
Lemböck, Inſtrumentenmacher 16.
Lemcke, Karl 14 f.
Lenbach, Franz 182.
Lenau, Nikolaus 364.
Lenz, Wilhelm v. 221.
Leſchetizky, Theodor 342.
Leſſing, Gotth. Ephr. 393.
Levi, Hermann 59, 62, 82, 88, 123, 125, 144, 147 ff., 159 ff., 173, 181, 192, 195 ff., 200, 216, 225 f., 280, 305, 310, 312 f., 314 ff., 328 ff., 333, 337 f., 339, 345, 359 f., 365 ff., 370 f., 380, 382, 390, 393, 396 ff., 404, 420, 434 ff., 438, 463 f., 477, 483 ff.
Lewinsky, Joſef 7.
Lewy, Guſtav 14, 29.
— Richard 16.
Liebhart, Louiſe 7.
Lind, Jenny 461.
Lionardo 408.
Lipſius, Marie (S. La Mara) 85.
Liſzt, Franz 19, 37, 45 f., 84, 115 f., 151 f., 182, 329 f., 336, 338, 384, 400, 403, 420.
Lobkovitz, Fürſt 94.
Löwe, A. 257.
Loewe, Karl 16, 263 f.
Lübke, Wilhelm 316, 345, 417, 442.
Ludwig II., König v. Bayern 438, 482.
Luiſe, Königin v. Preußen 344.
Lumpe (ſtatt N.), Hofrat 228.
— Frau Hofrat 193.
— Nelly 193, 211, 223.
— Roſa 171.
Luther, Martin 417.

Maas, Sänger 310.
Magg, Julius 228.
Magnus, Helene (ſ. Hornboſtel) 231, 317.
Makart, Hans 147, 177.
Malferteiner, Sänger 211.
Mandyczewsky, Euſebius 111, 409.
Mara, La (ſ. Lipſius) 85.
Marcheſi, Mathilde 310.
Marie, Prinzeſſin von Meiningen 372.
Marmorito, Graf 327 f.
Marſchner, Heinrich 117.
Martinelli, Dominik 2.
Marxſen, Eduard 29, 30, 211, 232, 246.
Matthiſon, Friedrich 133.

Mauthner, Frau Dr. 94.
Maximilian II., König v. Bayern 482.
Maximilian Joſef, Herzog in Bayern 437.
May, Florence 164, 172, 264, 368, 369 f., 439.
— Vater 368 f.
Mayerhofer, Karl 7.
Méhul, Etienne Nicolas 159.
Meiſinger, Georg 22.
Meißner, Alfred 425.
Meiſter, K. S. 46.
Meixner, Karl 7.
Mendelsſohn-Bartholdy, Felix 22, 64, 78, 81, 95, 101, 109, 117, 164, 184, 252, 268, 314, 324, 373, 408, 416, 445, 449.
—, Paul 81.
Mentchikoff, Léonide 174.
Methfeſſel, Alfred 204.
Meyerbeer, Jakob 116 f., 479.
Meyſenheim, Sängerin 462.
Michel Angelo 233, 237, 246.
Miller, Victor von 174, 407.
Mörike, Eduard 377, 380.
Moleſchott, Jakob 82.
Mombert, Frau 404.
Morghen, Rafael 408.
Moſenthal, S. H. 102, 163, 388, 420.
Moſer, Andreas 432.
Mottl, Felix 21.
Mouchanoff-Kalegis, Gräfin 84 f., 174.
— Marie 174.
Mozart, Leopold 5, 18.
— W. A. 2 f., 5, 8, 17 f., 22 f., 87, 94, 105, 155, 168 f., 173, 190, 206, 229, 233, 235, 246, 270, 309, 313, 335, 354, 384, 409, 412, 415, 424, 439 f., 444.
Müller, Adolf, jun. 14.
Muſäus, Joh. K. A. 166.

Nadler, Frau 202.
Napoleon 36.
Napoleon III. 165, 229, 344.
Naumann, Ernſt 309, 461.
Nawratil, Karl 14, 26, 215, 229, 310.
Neßler, Viktor 164.
Neſtroy, Johann 6.
Neumann, Karl 145.
Neuda-Bernſtein, Roſa 106.
Nicklitſcheck, Sänger 396.
Nicolai, Otto 20.
Nietzſche, Friedr. 38, 355.
Nikiſch, Arthur 21.
Nohl, Ludwig 425.
Noorden, von 225.
Nottebohm, Guſtav 14, 107 ff., 334, 416, 424 f., 478.

Offenbach, Jacques 231.
Ophüls, G. 15, 322.
Orgeni, Aglaja 181.
Oſer, Betti 359.
Oſſian 183.

Pachelbel, Johann 27.
Pachler, Fauſt 160.
Paganini, Nicolo 40 ff., 211, 214.
Panzer, Dr., Sänger 60, 99, 104, 231.
Paque, Bratſchiſt 213.
Parlow, Albert 481.
Paſſy-Cornet, Franziska 25, 34.
Patti, Adelina 6, 223, 263.
Paulus, Apoſtel 237 f., 244, 248.
Paumgartner, Hans, Dr. 310.
Peche, Thereſe 6.
Perelli 89.
Perfall, Carl von 82, 339.
Perger, Richard von 21.
Perikles 115.
Petrarca 233.
Peters, C. F. 43.
Pherekrates 138.
Piatti, Alfredo 213.
Pietſch, Ludwig 85, 91.
Piloty, Karl v. 147, 479.
Pirk, Sänger 412, 416.

Platen, August Graf v. 138 ff., 372.
Plener, Minister 23.
Plessing 305 f.
Plutarch 115.
Poetz, Frau v. 146.
Pohl, C. H. 21, 36, 95, 311 f., 419, 464.
— Johanna 401.
— Luise 400.
— Richard 85, 165, 399 ff., 481.
Popper, David 331.
Porges, Heinrich 116.
Porubszky, Gustav 11.
— Bertha 11, 17, 326.
Possert, Frau, Sängerin 396.
Preußen, Friedrich Wilhelm, Prinzregent von 83, 87.
Prihoda, Sänger 60, 104.
Proske, Karl 76.
Pruckner, Karoline 89.
Putsch, Sänger 296.
Pyllemann, Franz 413.

R . . . ., Dr. 388, 418 f.
Radecke, Ernst 204.
— Robert 204.
Rafael 176, 233, 237, 246, 408.
Raff, Joachim 45.
Rahl, Karl 420.
Raimund, Ferdinand 6, 106.
Rákoczy 152.
Reichhardt, Johann Friedrich 300 ff.
Reimann, Heinrich 71, 248, 355.
Reinecke, Karl 281.
Reinthaler, Henriette 260, 360, 366.
— Karl 164, 232, 259, 260 ff., 266 f., 281, 299, 343, 346 f., 348, 356, 360, 366, 404, 461.
Reiter, Musikdirektor, Frau 200.
Reményi, Eduard 152.
Reni, Guido 408.
Rettich, Julie 6.
Reuß, Heinrich XXIV. Prinz 180.
Reuter, Marie 29.
Rheinberger, Josef 388, 414.
Richter, Hans 210, 336.
Riedel, Karl 59.
Riedelscher Verein 252, 283.
Ries, Louis 213.
Rieter-Biedermann, J. Melchior 14, 16, 40, 61, 79 f., 100 f., 107 f., 111, 138, 146 f., 150 f., 160, 182, 194 f., 202 ff., 217 f., 252, 262, 268 f., 270, 273, 312, 316 f., 333, 342, 370 ff., 375 f., 396, 399.
Rieter, Ida 202, 205, 257, 272
— Klara 223, 257.
Riggenbach 200.
Rietschel, E. Fr. Aug. 408.
Rochow, Baron v. 115.
Roesing, Dr., Frau 63.
Roever, H. 213.
Rohrbach 408.
Rosenhain, Jakob 84.
Rosenthal, Moriz 41.
Rossi, Francesco 270.
Rossini, Gioachimo 204.
Rothplatz, Konsul 204.
Rovetta, Giovanni 101.
Rubinstein, Anton 84, 87 f., 105, 163, 179, 213, 336, 382 ff., 388 ff.
— Nicolaus 367.
Rückert, Friedrich 149.
Rudorff, Ernst 295 f., 333, 461.
Rühlscher Verein 283.
Rusinatscha, Johann 16.

S . . . ., Agathe 153 ff., 159, 326.
Sabine, Prinzessin v. Bayern 15.
Salvi, Matteo 7.
Sand, George 86.
Sarasate, Pablo de 400.
Scaria, Emil 416.
Schack, Ad. Fr., Graf von 374 f.
Scheffer, Ary 86.
Schelle, Eduard 422.
Schellenberg, Radierer 203.
Schelper, Otto 359.

Digitized by Google

Scherr, Johannes 204.
Scheuner, Wilhelm 476.
Schiller, Friedrich von 164, 233, 364.
Schipper, Jakob 425.
Schleſinger, Prof. 104.
— (Impreſario) 195.
— (Verleger) 413.
Schmerling, Anton 23.
Schmidt, Erich 425.
— Karl 7.
Schmidtler, Anna 211.
Schmit, Violoncelliſt 207.
Schmitt, Aloiſ 268, 460.
Schmuttermayer (ſ. Aſten) 12.
Schnack, Fritz 196, 198 f., 224, 229, 392 ff.
— Karoline (ſ. Brahms) 197 ff., 215.
Schneider, Eduard 72, 76, 79, 194.
Schönaich, Guſtav 116 f.
Schöne, Hermann 7.
Scholz, Bernhard 30, 82.
— Luiſe 82.
Schopenhauer, Arthur 37 f.
Schott Söhne 124.
Schubert, Ferdinand 79, 81.
— Franz 1 ff., 8, 14, 19, 27, 34, 47 f., 57, 72, 77 ff., 106, 110, 140 f., 160, 173, 189 ff., 194, 200, 209, 211, 213 f., 231, 233, 270, 290 f., 311, 317, 326, 335 f., 338, 373, 384, 397, 413, 417, 419, 479.
Schuch, Ernſt 21.
Schucht, Jean F. 481.
Schütz, Heinrich 101 f., 247.
Schultner, Sänger 310.
Schulze, Adolf 417.
Schumann, Eliſe 61, 150, 192.
— Felix 482.
— Ferdinand 340.
— Julie 327 f.
— Klara 12, 25, 51, 61 f., 82, 84, 87 f., 91, 146, 151, 188, 193, 200, 215, 224 f., 250, 264, 267, 295, 300, 310, 312, 331, 340, 342, 359, 367 f., 377, 397 f., 408, 413, 415, 428 ff., 434 f., 459 f., 462, 464, 481 f., 485.
Schumann, Ludwig 340.
— Marie 264.
— Robert 1, 3, 14, 22, 25 ff., 33 f., 35, 42, 47, 49, 78, 85, 87, 92, 94 f., 97 f., 105, 107, 109, 117, 120, 137, 146, 190 ff., 200, 204 f., 207, 209 ff., 215, 246, 249 ff., 257, 264, 266 ff., 300, 310, 317, 373, 396, 399, 407, 413 ff., 416, 428, 430, 432, 443, 445, 456, 460 f., 481 ff.
Schwartz, Johanna 146.
Schwarzenberg, Fürſt 94.
Schwind, Moriz 82.
Sechter, Simon 13, 24.
Segiſſer, Horniſt 200.
Senff, Barth. 43, 179.
Seyfried, Ignaz R. v. 110.
Seifriz, Max 152.
Shakeſpeare, William 6, 233, 449.
Sickingen, Franz v. 58.
Simrock, Fritz 48, 70, 101, 159, 179, 182, 186 f., 202, 211, 252, 268 f., 271, 290, 293, 295 f., 299, 312, 317 f., 327 f., 334 f., 349, 366, 383, 399, 404, 438 f., 443, 455, 464, 478 f., 480.
— Karl 377.
— Klara 179, 271, 327.
Singer, Wilhelm 422.
Smetana, Friedrich 137.
Smietansky, Emil 479.
Sonnenthal, Adolf 6.
Sophie, Erzherzogin v. Öſterreich 23.
Sophokles 216, 233.
Spee, Friedr. von 321.
Speidel, Ludwig 34, 102 f., 182, 192, 211, 422 f., 426 f.
Spina, Verleger 14, 16, 29, 78 ff., 100, 111, 224.
Spitta, Friedrich 239, 314, 464.
Spitzer, Daniel 388, 422, 425 f.

Spohr, Ludwig 210.
Spontini, Gasparo 268.
Standhartner, Joſef 37, 115 f., 382, 384 f., 387, 419.
Stange, Hermann 379.
Stegmayer, Ferdinand 72, 95 ff.
Steiner, A. 219, 221.
Steinla, Mor. 408.
Stern, Julius 271.
Sternau, C. O. 43.
Stotter, Friedrich 396.
Stockhauſen, Eliſabet v. (ſ. Herzogenberg) 107.
— Freiherr v. 107.
— Julius 29, 48 ff., 52, 72, 82, 142, 209, 213 f., 231, 262 ff., 267, 269 ff., 281, 293, 315 ff., 323, 329, 366, 370, 373, 397, 399, 405, 413, 461.
Straus, Geiger 200.
Strauß, H., Komponiſt 152.
— Johann 8, 23, 89, 190 f., 291, 340, 367, 401, 452 f.
— Vater 294.
Streicher, Klavierfabrikant 475.
Sulzer, Joh. Georg 203.
Suter, Emil 412.
Suter-Weber, Sängerin 272.
Suttner, A. 200.
Swieten, von 94.

Taine, Hippolyte 220.
Tartini, Giuſeppe 210, 267.
Taſſo, Torquato 65, 67.
Tauſig, Karl 37 f., 40, 43, 45, 59 f., 68, 104, 106, 113 ff., 121, 123, 125, 214, 358, 417.
Tauſig-Brabély, Frau 212.
Teniers, David, Maler 468.
Thalberg, Sigismund 37.
Thauſing, Moritz 424.
Thorwaldſen, A. C. 214.
Tietjens, Thereſe 6.
Tiſch, Eduard 61.
Tizian 233.
Trebelli, Zelia 6.
Treumann, Karl 6.
Truxa, Celeſtina 394 f., 407.
— Leo 407.
Turgénjew, Ivan 84, 91, 165.
Turner, William 408.

Uhland, Ludwig 129.
Ullmann, Impreſario 223, 263, 391.
Ungarn, Marie von 152.
Urio, Francesco Antonio 405.
Uz, Joſ. P. 175.

Vater (Reſtaurateur) 16.
Veroneſe, Paul 177.
Viardot-Garcia, Pauline 12, 84 ff., 87 ff., 165, 181, 309, 312.
Viſcher, Peter 398.
Völckers, Betty 29.
— Marie 29.
Voggenhuber, Frau v. 267.
Vogl, Heinrich 338, 437.
— Ludovica 406.
— Thereſe 437.
Volkmann, Robert 152, 224, 479.
Brabély, Poſtdirektor 113.
— Seraphine 113, 192.
— Stephanie 113, 192.

Wachtel, Theodor 21.
Wagner, Coſima 121 f.
— Joſef 6.
— Richard 14, 22, 34, 39, 52, 68 ff., 84 f., 113 ff., 131, 147 f., 182, 210, 221, 265, 336 f., 338 f., 355, 383, 391, 396, 424, 451 ff., 482.
— Siegfried 123.
Walderſee, Paul Graf 299.
Walter, Guſtav 7, 23, 64, 70, 317, 331, 416, 420, 479.
— (Quartett) 440.
Walther von d. Vogelweide 13.
Waſielewski, Joſ. 428, 431, 460.
Weber, Karl Maria 43, 117, 223, 267, 352.

Weidtſcher Geſangverein 282.
Weilen, Joſef 23.
Weiß, Amalie (Schneeweiß) 45 f.
Weißheimer, Wendelin 39 f., 119, 121.
Weys, Rudolf 410.
Wendt, Guſtav 216, 235 f., 403, 434.
Wenzig, Joſef 128.
Weſendonck, Mathilde 221.
Wickenburg, Miniſter 23.
Widmann, Johanna 168.
— J. V. 166 ff., 175 f., 201, 237 f., 356.
Wieck, Clara 413.
Wildauer, Mathilde 7.
Wilhelm I., Deutſcher Kaiſer 25, 349 f.
Wilmowski, v. 351.
Wilt, Marie 13, 34, 60, 99, 104, 217, 342, 359, 412, 461.
Winter (Kapellmeiſter) 64.
Wittgenſtein, Caroline, Fürſtin 216.
— Carl (Familie) 359.
Wittmann, Hugo 422.
Wolter, Charlotte 6.
Wüllner, Franz 82, 282, 338, 396, 413, 484.
Württemberg, Ulrich von 15.
Wurmbrand-Stuppach, Gräfin 113.

Zachau, Fr. Wilh. 27.
Zellner, L. A. 20, 24, 27 f., 102, 385 f
Zelinka (Bürgermeiſter) 23.
Zelter, Karl Friedr. 64, 67, 301.
Zerbini (Bratſchiſt) 213.
Ziegler, Dr. (Advokat) 204.
Ziegler, Johannes 422.
Zittel (Pfarrer) 162.
Zöllner, Rudolf 331.
Zſchokke, A. 209.
— Heinrich 209.

Digitized by Google

Verlag der Deutschen Brahms-Gesellschaft m. b. H., Berlin.

Brahms-Texte — Vollständige Sammlung der von Brahms komponierten und musikalisch bearbeiteten Dichtungen · · Herausgegeben von G. Ophüls
Broschiert Mk. 4.—. Zweite revidierte und ergänzte Auflage. Eleg. geb. Mk. 5.—

Johannes Brahms als Mensch und Freund
Nach persönlichen Erinnerungen von
Rudolf von der Leyen
Eleg. kartoniert Mk. 1.60

Joseph Joachim
Ein Lebensbild von
Andreas Moser
Band I, bis zum Aufenthalt des Meisters in Hannover reichend
Mk. 4.— gebunden · Mk. 3.— broschiert
2 Bände · · (Der 2. Band erscheint später)

Des jungen Kreislers Schatzkästlein.
Aussprüche von Dichtern, Philosophen und Künstlern. Gesammelt von
Johannes Brahms
Nach den Original-Heften herausgegeben von Carl Krebs.
Eleg. gebunden Mk. 4.50. Kartoniert Mk. 3.—

Aus dem musikalischen Nachlaß:
Sonatensatz für Violine und Pianoforte von
Johannes Brahms
Preis Mk. 4.—

Ellens zweiter Gesang aus Walter Scotts „Fräulein vom See" von Franz Schubert (Op. 52 Nr. 2)
Für Sopran-Solo, Frauenchor und Blasinstrumente gesetzt von
Johannes Brahms
Partitur Mk. 2.— n. Chorstimmen à 30 Pf. Instrumentalstimmen Mk. 1.50

Zwei Kadenzen zu Ludwig van Beethovens G moll-Konzert
von
Johannes Brahms
Preis Mk. 2.—

C. G. Röder G. m. b. H., Leipzig

Digitized by Google

EDA KUHN LOEB MUSIC LIBRARY
3 2044 039 693 122

CONSERVED
41263.5 HAR
HARVARD COLLEGE
LIBRARY

Digitized by Google